

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA DELL'ARTE

IL RITRATTO DI STATO ALL'EPOCA DI CARLO II L'ULTIMO RE DELLA CASA D'AUSTRIA IN SPAGNA (1661-1700)

Tutor:

Chiar.ma Prof.ssa ANNA OTTANI CAVINA

Coordinatore:

Chiar.ma Prof.ssa ANNA OTTANI CAVINA

Presentata da:

*Dott. ÁLVARO PASCUAL
CHENEL*

L-LIN/21

Anno Accademico 2006-2007

INDICE

Introduzione.....	3
--------------------------	----------

Capitolo I. La minore età e la reggenza.....	15
---	-----------

1. I primi ritratti del re ad opera di Juan Bautista Martínez del Mazo	18
2. La creazione del modello di ritratto di Maria Anna D'Austria, regina reggente, e il Salone Ottogonale	22
3. Sebastián de Herrera Barnuevo e la creazione di un nuevo modello di ritratto di Stato.....	26
3.1. I ritratti doppi	27
3.2. I ritratti individuali	33
3.3. I ritratti equestri	39

Capitolo II. Carreño, i ritratti reali e il Salone degli Specchi.....	43
--	-----------

1. Carlo II nel Salone degli Specchi, spazio reale spazio allegorico.....	45
2. Il primo matrimonio reale e i ritratti in armatura	58
3. Ritratti a mezzo busto.....	60
4. Un nuovo modello iconografico: i ritratti con orologio	62
5. I ritratti di Maria Anna d'Austria regina vedova, regina reggente.....	66

Capitolo III. Carlo II, re Cattolico, re misericordioso: difensore della Fede	79
--	-----------

1. Carlo II e il culto eucaristica, l'uso dell'incisione	81
2. <i>L'Auto de Fe</i> di Francisco Rizi	85

3. Carlo II, difensore della Eucarestia in America	88
--	----

Capitolo IV. Claudio Coello e *La Sagrada Forma* 91

1. <i>La Sagrada Forma</i>	93
1.1. Descrizione	93
1.2. Fonti compositive e iconografiche	95
1.3. Storia	98
1.4. Motivazioni e significato	100
2. Claudio Coello, pittore di Camera e gli “altri” pittori di ritratti: Sebastián Muñoz e Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia	102

Capitolo V. Luca Giordano, i ritratti equestri, le decorazioni a fresco e i ritratti scolpiti 113

1. I ritratti equestri	116
1.1. Luca Giordano	116
1.2. Francisco Rizi	118
2. Luca Giordano e le decorazione a fresco	120
2.1. La volta della scala dell’Escorial	120
2.2. Il tetto dell’ufficio del re al Palazzo di Aranjuez	124
3. Un possibile ritratto di Carlo II a Roma	127
4. Palomino al Comune di Madrid	131
5. I ritratti scolpiti di Carlo II	134
5.1. Il ritratto equestre di Giovanni Battista Foggini	134
5.2. Il monumento equestre a Carlos II della città di Messina e il bozzetto preparatorio di Giacomo Serpotta	136
5.3. La <i>Fontana di Monteoliveto</i> a Napoli	144
5.4. Le sculture di Carlo II a Vienna	146

Introduzione

La mia tesi dottorale riguarda il ritratto di Stato all'epoca moderna nell'ambito della dinastia della Casa d'Austria, cioè, gli Asburgo, e, più concretamente, si riferisce a Carlo II, egli ultimo rappresentante di questa dinastia. Sebbene per i regni di altri re della stessa famiglia esistono più o meno studi ampi, nel caso di Carlo II ci troviamo davanti alla mancanza di una ricerca sistematica che abbracci tutto il suo regno. A causa dell'esistenza di solo pochi articoli su questioni particolari o ritratti determinati, che non uniscono una visione globale.

Ed è precisamente della constatazione di questo fatto da dove nasce la nostra idea di fare una tesi sul ritratto di Stato durante il regno di Carlo II, che non è stato mai fatto fino adesso.

Per quanto riguarda alla struttura del testo della tesi, come bene si può osservare nell'indice, possiamo dire che ci sono fondamentalmente due parti ben differenti, ma, indubbiamente unite tra di loro. Da una parte il corpo in se della tesi, cioè i differenti capitoli, e da l'altra il catalogo iconografico dei ritratti del re.

In primo luogo non sembra possibile abordare uno studio con un titolo tale come *Il ritratto di Stato all'epoca di Carlo II* senza al meno includere un breve riassunto sulla evoluzione storica precisamente di quell'epoca.

Poi, pare evidente che non si può comprendere bene tutto il senso che fu concesso al ritratto di Stato durante il barocco senza prima soffermarsi a studiare l'evoluzione e gli usi e funzioni dello stesso, durante i regni dei primi re della dinastia; cioè Carlo V e Filippo II, sotto i quali si concretizzano i modelli o prototipi di ritratto ufficiale del monarca, così come la concezione teorica che si associava con la rappresentazione del sovrano. Ambedue saranno le figure più emblematiche di tutta la dinastia e i loro ritratti verranno utilizzati nel mantenere viva la loro presenza e memoria, e anche come esempio da seguire per i loro successori. Fu il grande Tiziano chi con i suoi dipinti creò questi prototipi che avranno una fondamentale importanza nel futuro. Tiziano visitò l'imperatore Carlo V a Bologna, nell'anno della sua incoronazione (1530), quando dipinse il famoso ritratto con il cane che si conserva nel Museo del Prado a Madrid. Dopo, il famoso ritratto equestre nella battaglia di Mühlberg anche a Madrid. Ma Tiziano non solo ritrasse Carlo V, ma anche Filippo II. Uno dei ritratti più conosciuti è quello con l'armatura, anch'esso nel Museo del Prado, e che servirà come modello per i ritratti con armatura dei re successivi, compreso Carlo II (ad esempio il ritratto del Museo del Greco a Toledo). Dopo questo contiamo sulla importante figura di Antonio Moro e, più tardi, di uno dei suoi discepoli, Alonso Sánchez Coello, che unendo le tradizioni ritrattistiche del italiano Tiziano e del nordeuropeo Moro, farà nascere la scuola di ritratto spagnolo, impuntandosi su tutti i convenzionalismi del ritratto del re che rimangono

praticamente inalterati durante i regni di Filippo III e Filippo IV, fino ad arrivare all'epoca di Carlo II.

Ma in questo capitolo non solo ci fermiamo sulla evoluzione iconografica dei differenti prototipi. Abbiamo anche approfondito su gli usi e funzioni che si li concedevano, cioè, la codificazione teorica del ritratto dal Rinascimento fino al barocco.

Questo primo capitolo ci permette abordare lo studio del ritratto reale all'epoca di Carlo II di modo riguroso; e così si può valorare e capire meglio i cambiamenti decisivi che si producono nella rappresentazione del re.

È precisamente con l'inizio del regno dell'ultimo rappresentante della dinastia, quando si produce una situazione politica anomala. Crediamo che questo determina la nascita de nuovi prototipi ritrattistici che non esistevano in precedenza.

Sebbene lo studio delle questioni formali della pittura crediamo che sono di grande importanza (catalogo), non lo è meno e, soprattutto nel caso dell'immagine ufficiale del sovrano, lo studio del ritratto da un'altro punto di vista che va oltre la visione apparente e di quello che possiamo osservare a prima vista. Quindi anche di questo tipo di temi ci occupiamo nei capitoli della tesi: lo studio del ritratto dal punto di vista della situazione storico-politica che si viveva in ogni momento, che crediamo che faceva in modo che fosse consigliabile ritrarre il re in un modo o in un'altro.

A questo punto dobbiamo tenere in considerazione che i ritratti dei monarchi della Casa d'Austria sono in realtà immagini altamente codificate e data la loro funzionalità pubblica rappresentativa, nulla si lascia al caso ma, al contrario, si tratta di immagini perfettamente pensate nelle quali ogni elemento che li costituisce ha un senso più profondo, senza che rimanga spazio all'improvvisazione. Perché la sua finalità principale era "rappresentare" il monarca, ma non solo al personaggio fisico, tangibile e reale, bensì a tutta una concezione della Monarchia che egli incarnava nella sua persona.

Perciò abbiamo cercato di studiare l'immagine che il re, e in generale, la monarchia volevano trasmettere di se stessi, secondo le differenti situazioni politiche. E questo perché precisamente il ritratto del re e l'arte in generale, fu utilizzata a partire dal Rinascimento come uno strumento molto utile nelle mani del potere, nella cornice della nascita degli stati moderni, per trasmettere alcune peculiari idee relazionate con esso, acquisendo via via nel tempo alcune connotazioni molto precise nelle quali la propaganda e la politica hanno molto da dire. Cioè, l'arte in generale ed il ritratto in particolare, acquistano a partire da questo momento una grande importanza, perché furono indispensabili nella costruzione, fissaggio e proiezione di una determinata immagine del sovrano ed in generale di un'idea di monarchia. In questo senso il ritratto ha molto da dire dato che esistevano alcuni idee che si associavano ad esso, e che ci parlano tutt'ora delle funzioni e degli usi che gli si concedevano.

Fino a tal punto che nella spagna barocca, anche durante il rinascimento, possiamo dire che stare davanti al ritratto del re, era come stare davanti al re stesso. Detto in altro modo, il ritratto del re equivale quasi ad averlo presente. La sua autorità e potere si affermava

mediante il suo ritratto in tutti i posti dove lui era assente. Per questo, l'immagine del re doveva avere la stessa maestosità del monarca stesso, trasmettendo il senso di austerità che suscitava nella realtà.

Come abbiamo già detto, con Carlo II si produce una situazione molto particolare dal momento della sua nascita. Insieme a questa nuova situazione storico-politica, nascono nuovi modelli di ritratto del re e, di conseguenza, si produce anche un cambio nel modo di ritrarre il re rispetto a quello che si veniva facendo.

Effettivamente, alla morte di Filippo IV nel 1665, gli succedeva suo figlio, Carlo II, un bambino di solo quattro anni. Questa situazione faceva necessaria l'inserimento di una reggenza che ricadeva in sua madre, Mariana d'Austria (che d'altronde era sua cugina, infatti, Filippo IV si era sposato con la figlia di un sua sorella) che portò le redini del potere per molti anni fino a che il re arrivò alla maggiore età per governare (stabilita in 1675).

La regina madre governò interamente la monarchia senza alcuna sua preparazione, nonostante questo influi poderosamente sulla persona di suo figlio di cagionevole salute, ispirando così, con la sua influenza, la realizzazione dei ritratti che vengono creati durante la sua infanzia ed adolescenza, in modo da mostrare un'apparente normalità del piccolo re, e occultando ad ogni costo la vera realtà.

In questo modo si cercava anche di trasmettere l'idea di una monarchia solida e poderosa che si appoggiava sopra un re forte e vigoroso che assicurava la continuità della dinastia e l'indivisibilità dei regni. E così evitare anche l'instabilità politica che provocava la cattiva salute cronica del re che dava dicerie a tutti i tipi di commenti tra le corti straniere. Dobbiamo tenere in considerazione che la salute del re era una vera questione di stato, non solo riferita alla politica interna, ma anche a quella estera perché tutte le grandi potenze europee desideravano spartirsi i possedimenti spagnoli.

In questo senso, di fronte a quello che veniva fatto abitualmente nei ritratti "tipo casa d'Austria", si introducono ora moltitudine di elementi con un elevato carattere simbolico che prima erano inesistenti nei ritratti dei re, oltre al tavolo, alla tenda o alla poltrona. Carlo II non era capace di trasmettere la propria maestosità a differenza dei propri predecessori che, con la sola loro presenza, imponevano la grandezza della propria persona e inevitabilmente quella della monarchia. Per questo motivo, Carlo II aveva bisogno di "aiuti" per trasmettere quello che per se stesso non era capace di fare. Questi aiuti si concretizzarono fondamentalmente in alcuni elementi simbolici completamente assenti nei ritratti dei suoi predecessori.

Perciò nei primi ritratti di Carlo II bambino lo ritroviamo circondato da tutti i simboli monarchici che, nella realtà ispanica, non venivano usati a differenza di quella inglese e francese, come ad esempio lo scettro e la corona. Questo tipo di ritratto erano destinati a mostrare una immagine favorevole di normalità tanto fisica quanto mentale, e nello stesso tempo avrebbe dovuto rafforzare il potere, l'autorità e ovviamente l'immagine della regalità, in una situazione di instabilità politica. Si realizzò, in questo modo, uno dei modelli di ritratto regale più curioso di tutto regno e unico nella ritrattistica della dinastia austriaca.

Gli esempi più significativi di questo nuovo modello di ritratto, li troviamo nelle pennellate di Sebastián di Herrera Barnuevo che fu uno dei primi pittori che occupò il prezioso incarico di “pittore di camera” (pittore ufficiale del re) dopo la morte di Velázquez, il cui scopo era ritrarre il re e la sua famiglia.

Uno dei migliori esemplari è quello che si conserva nella collezione Gil a Barcelona, considerato come il prototipo a partire dal quale si realizzarono altri numerosi esemplari; per cui la caratteristica di questo modello è che, per l'appunto, il piccolo re appare circondato di tutti gli attributi di Maestosità e potere.

Di questo prototipo esistono numerose versioni come quella del Museo del Hermitage di San Petersburgo, benché probabilmente una delle più significative sia quella che si conserva nel Museo Lázaro Galdiano a Madrid. La cosa peculiare di questo ritratto è che, oltre ai simboli di potere e regali, Carlo II appare circondato da ritratti dinastici in quanto sono i suoi antenati più diretti e gloriosi: dai Re Cattolici a suo padre Filippo IV, passando per l'imperatore Carlo V e Filippo II. Il motivo si crede che sia doppio: da una parte tende a legittimare il potere del sovrano basato nella continuità dinastica, d'altra per essere da esempio al fatto che le vite e le azioni dei monarchici precedenti si mantenessero vivi nella memoria attraverso i suoi ritratti, e servissero anche di ispirazione al sovrano attuale. Benché questo modello fosse innovativo, possiamo trovare un precedente in un'incisione anteriore che rappresenta un figlio di Filippo III che contempla il ritratto del suo glorioso bisnonno (Carlo V) che doveva servire come esempio da seguire nel suo lavoro di governo.

Un'altra nuova tipologia che non esisteva fino a quel momento è quella dei ritratti doppi nei quali compaiono madre e figlio. Il senso propagandistico in chiave politica crediamo che sia molto chiaro, infatti, la regina madre, pretende di affermare che la legittimità del potere che lei stessa esercita come reggente derivi direttamente dai desideri di suo marito Filippo IV, essendo suo figlio Carlo II il garante di detta legittimità, perché nel suo nome governa.

Gradualmente nelle pennellate dei diversi pittori di camera si fissa l'immagine del re, e lo si vede crescere. L'immagine più conosciuta che è stata trasmessa la dobbiamo a Juan Carreño di Miranda che occupò il posto di pittore di camera per molti anni. Del prototipo creato da Carreño si realizzarono numerose copie, ma quello di migliore qualità è quello che si conserva nel museo di Belle arti di Oviedo e quello a Berlino.

Di nuovo troviamo differenze sostanziali con i ritratti reali precedenti, perché si rappresenta il re in uno spazio che esisteva realmente: il salone degli specchi del Palazzo reale di Madrid, ma che contemporaneamente ha anche un forte contenuto simbolico, perché era il posto più emblematico del palazzo, dove si ricevevano i personaggi più illustri; inoltre era adornato con alcuni quadri e mobili che danno al ritratto un enorme carico simbolico. In quanto ai mobili, sono evidenti i leoni del tavolo sui quali si appoggia Carlo II e le aquile degli specchi, animali simbolo della Casa austriaca e considerati da sempre come simboli del potere e della forza. Allo stesso modo, lo specchio ha un elevato componente allegorico perché

veniva ad essere l'immagine del principe prudente e virtuoso in cui doveva specchiarsi il paese come esempio senza macchia.

D'altra parte, gli specchi riflettono alcuni quadri che realmente erano collocati nel salone. Questo fatto non crediamo che si debba alla semplice casualità, ma deve esistere una ragione più profonda per la sua inclusione. Precisamente si può osservare il ritratto di suo padre Filippo IV a cavallo realizzato da Rubens, ma che andò perduto nell'incendio del Palacio nel 1734 e che oggi conosciamo solo per una copia nella galleria degli Uffici. In questo ritratto Filippo IV appare rappresentato come difensore del cattolicesimo e nemico dell'eresia, rappresentata da una serpe calpestata dalle zampe del suo cavallo. Sembra dunque che si vuole presentare Carlo II come prosecutore nell'incarico di difesa della religione cattolica, come aveva fatto suo padre che, a sua volta, l'aveva ereditato dai suoi predecessori. Dunque, non a caso, nello stesso salone fu posizionato il ritratto equestre dell'imperatore Carlo V, vincitore dei protestanti nella battaglia di Mulhberg, realizzato da Tiziano.

L'altro quadro che si osserva specchiato è il Tizio, dipinto da Tiziano il cui senso potrebbe stare relazionato con la punizione contro chi osa attentare al potere e l'autorità del Re.

Ciò che dovrebbe confermare che i quadri che si osservano nello specchio hanno un senso molto più profondo della loro semplice presenza di arredo della sala, è che in nessuno degli esemplari che si conoscono i quadri specchiati appaiono capovolti come in realtà dovremmo osservarli in uno specchio. Questo non sembra casuale, ma la ragione di questo presumibilmente avrebbe dovuto facilitare la lettura iconica del quadro.

Con questo si ottiene che un spazio che esisteva nella realtà diventi, attraverso gli elementi che lo decoravano, in un sostegno simbolico per l'immagine di Carlo II.

Seguendo questo schema, Carreño crea alcuni altre tipologie posizionandole nello stesso spazio, come il ritratto armato e quello vestito col manto da grande maestro dell'ordine del toison d'oro.

Nei pittori successivi è fondamentale il ritratto collettivo che appare nell'adorazione della Sacra Forma nell'Escorial dipinto da Claudio Coello, nel quale è racchiuso un profondo simbolismo relazionato con il modo di come si otteneva l'incorrotta forma nella cornice delle guerre di religione contro i protestanti delle fiandre. Anche con l'eucaristia che, era uno dei segni di identità della religiosità della Casa d'Austria, mostra Carlo II come un vero monarca cattolico e difensore della fede di fronte alle eresie. Tutto questo è anche un discorso teorico che leggitima la divinità del potere monarchico.

Alla fine del regno Carlo II ottenne che fosse in Spagna l'affrescatore più famoso di quel momento: il napoletano Luca Giordano che stette in Spagna dieci anni dal 1692 al 1702. Giordano andò in Spagna con l'importante incarico di affrescare le volte della chiesa del monastero dell'Escorial che non erano ancora state dipinte dall'epoca di Filippo II. Ma Giordano non solo dipinse le volte della chiesa, ma anche quella dell'imponente scalinata imperiale dove si può vedere Carlo II insieme a sua madre e alla sua seconda moglie Mariana

di Neoburg. Si tratta di un impressionante affresco che glorifica ed esalta la dinastia della Casa austriaca della quale Carlo II è degno erede.

Anche Giordano affrescò nel palazzo di Aranjuez un interessante e curioso ritratto allegorico di Carlo II, raffigurato come uno dei due volti del re Giano.

Nello stesso modo realizzò alcuni ritratti importanti in tela. Del re si conserva un busto che per molto tempo venne attribuito a Coello, ma che in realtà si tratta di uno dei primi bozzetti di ritratto del re realizzati da Giordano al suo arrivo in Spagna. Nel Museo del Prado si trova anche il ritratto equestre più famoso di Carlo II che segue la tradizione di ritratti equestri della Casa d'Austria il cui modello di ispirazione è Carlo V in Mühlberg di Tiziano, benché ci siano delle figure allegoriche molto più abituali in Italia che nella pittura spagnola. In questo ritratto il re calpesta con il suo cavallo gli infedeli ed è accompagnato dalla figura allegorica della Religione, e si presenta così come sovrano protettore della fede cattolica.

Questo quadro è in realtà un bozzetto di un quadro di maggiori dimensioni, oggi perso, ma che andava posizionato nel Salone degli Specchi, dove effettivamente stavano quello di Carlo V, e quello di Filippo IV (prima commentato). Si capisce così il senso che si diede al quadro: si presenta Carlo II come erede di una gloriosa dinastia e della missione che avevano esercitato i suoi predecessori, cioè di difensori del cattolicesimo.

Nell'ultimo capitolo della tesi abbiamo anche trattato un tema che, al meno in Spagna, non è stato mai studiato. Mi riferisco ai ritratti scolpiti di Carlo II che, magari per scarsi, magari per sconosciuti non vengono trattati dai studiosi.

Luca Giordano è l'ultimo grande pittore che dipingerà Carlo II che in quanto muore nell'1700. In questo senso risulta molto curioso ed interessante notare come il ritratto della Casa d'Austria, nel suo ramo spagnolo, comincia e finisce con un pittore italiano: è Tiziano nel caso di Carlo V e Luca Giordano nel caso Carlo II.

Per quanto riguarda alle innovazioni apportate, magari possiamo differenziare fra innovazioni generali e particolari. Fra le prime forse la maggiore aporazione che abbiamo fatto è quella di presentare una visione globale e sistematica del ritratto di Stato, ufficiale, di rappresentazione, etc., durante il regno di Carlo II, trattando non solo le questioni formali dell'arte, ma anche quelle che ci fanno capire il senso profondo e gli usi che si concedeva alle manifestazioni artistiche. Questo ci ha permesso plantare questioni che non si hanno mai studiato o magari si hanno studiato da un punto di vista superficiale e incompleto.

Poi ci sono innovazioni dentro di ogni capitolo. Ad esempio nel capitolo III, la creazione dei nuovi prototipi di ritratto di Stato da Sebastiano de Herrera Barnuevo, durante la minore età del re. Dentro i quali è molto significativo l'affascinante fenomeno dei ritratti doppi che non si studia di un modo profondo ma che invece è chiaro esempio del momento storico i cui nasce per offrire risposta alle nuove situazioni storico-politiche. Anche i ritratti dove appare circondato da tutti i suoi predecessori e tutti i simboli del potere monarchico. Anche i ritratti equestri quando in realtà il piccolo re non riusciva ancora a camminare. In questo senso, mostriamo alcuni ritratti inediti e sconosciuti. Poi anche nel IV capitolo ci fermiamo in un

ritratto che non è stato mai studiato ma che invece aggiunge un nuovo modello iconografico che non esisteva in precedenza: il ritratto di Carlo II nel salone degli specchi in cui si vede anche un orologio. Abbiamo cercato di spiegare il perché della inclusione di questo attributo che non viene mai usato nei ritratti dei re della Casa d'Austria. Nel capitolo V e VI studiamo l'uso della immagine del re come parte della idea religiosa che avevano i re della Casa d'Austria. Loro si vedevano a se stessi come eletti da Dio con la missione della difesa ed espansione della fede cattolica. Ma anche tutto questo serviva come discorso teorico per giustificare l'origine divina della monarchia e il suo potere. Poi abbiamo approfondito sull'incarico di Claudio Coello come pittore di Camera, che, fino adesso, non è stato studiato di modo profondo e sistematico.

Nel VII capitolo, la maggiore novità si riferisce soprattutto al lavoro di Luca Giordano in Spagna. Anche in questo capitolo studiamo un interessante ritratto praticamente sconosciuto che si trova nella chiesa di Santa Bibiana a Roma. E per finire ci fermiamo sui ritratti scolpiti che di solito non vengono studiati.

Il riassunto in italiano che queste pagine introducono ha cinque capitoli che sono appunto quelli centrali della tesi. Poi ce il testo della tesi in spagnolo.

Per finire vorrei ringraziare vivamente Sua Eccellenza il Rettore del Reale Collegio de Spagna, José Guillermo García Valdecasas. Grazie a lui ho vissuto una avventura affascinante e unica, ma sempre diversa. Vorrei anche ringraziare la prof. ssa Anna Ottani Cavinna, che è stata sempre molto gentile con me e mi ha facilitato il tutto.

Capitolo I

La minore età e la reggenza

Il principe Carlo nacque il 6 novembre 1661, figlio del re Filippo IV, sposatosi con sua nipote carnale Maria Anna d'Austria nel 1649, quando lei era soltanto una ragazzina di 15 anni. Tuttavia così consigliava la famosa ragion di Stato, dato che l'erede della Monarchia Cattolica, l'infante Baldassare Carlo, figlio di Isabella di Borbone, prima moglie di Filippo IV, era morto poco prima e lo stesso Filippo IV era rimasto vedovo qualche tempo dopo. L'età avanzata del re costituiva un motivo di preoccupazione ogni volta che la questione della successione non era ancora stata risolta; per questo allora Maria Anna d'Austria, destinata inizialmente a contrarre matrimonio con l'infante Baldassarre Carlo, fu incaricata di portare a termine la missione di dare un erede alla monarchia che necessitava urgentemente di assicurare la sua continuità attraverso un infante reale.

Come frutto di quel matrimonio nacquero sei figli di cui soltanto due arrivarono all'età adulta: l'infante Margherita e il principe Carlo, destinato a regnare come Carlo II. Alla fine del 1657 nacque l'agognato maschio che avrebbe assicurato la continuità dinastica e che ricevette il nome di Filippo Prospero. Ma la debolezza del giovane infante fu palese fin da subito. Infatti Filippo Prospero morì all'inizio di novembre del 1661, con grande abbattimento per Filippo IV. L'ultima speranza risiedeva ora nella regina che in quel momento amaro era di nuovo incinta. Così, con grande felicità, cinque giorni dopo averne perso uno, nasceva un altro infante maschio che ricevette il nome di Carlo. È facile immaginare l'immensa allegria e il sollievo di Filippo IV quando seppe la notizia della nascita del suo ultimo discendente maschio, colui che avrebbe ricevuto la divina missione di mantenere unita la Monarchia Cattolica.

La notizia del felice parto si sparse come la polvere per la corte e gli ambasciatori stranieri si accinsero velocemente a trasmettere la nuova alle loro rispettive corti, già che si trattava di una notizia dalle grandi ripercussioni nell'ambito della politica estera. La notizia fu pubblicata sulla *Gaceta de Madrid* e venne offerta una descrizione del neonato come "hermosísimo de facciones, cabeza grande, pelo negro y algo abultado de carnes"¹, accompagnata da un ritratto ufficiale dell'infante appena nato. Tuttavia, parallelamente alla gioia per la nascita regia, già correivano voci di ciò che avrebbe trovato piena conferma con il tempo: l'estrema debolezza del principe e i costanti problemi di salute che lo avrebbero accompagnato per tutta la vita. Come c'era da aspettarsi, tali voci si rivelarono di fondamentale importanza per le potenze straniere, visto che la sopravvivenza del principe era una questione di fondamentale interesse per la politica internazionale dell'epoca, perché ad essa era collegata la successione e la continuità di una sconfinata monarchia appetibile per molte di esse.

¹ Maura, duca di, *Vida y reinado de Carlos II*, Madrid, ed., 1990, p. 32. Esiste una prima edizione del libro (1942) in vari volumini; ma tutte le citazioni si riferiscono alla edizione di 1990.

1. I primi ritratti del re ad opera di Juan Bautista Martínez del Mazo

In questo contesto è comprensibile pensare che Filippo IV volesse mostrare al mondo che la Monarchia Cattolica poteva contare su un erede forte e in salute che avrebbe assicurato la successione dinastica, mettendo così a tacere tutte le speculazioni che stavano sorgendo su questo delicato tema a causa delle morti, una dopo l'altra, degli infanti che inizialmente parevano destinati a regnare. L'allegria per la venuta al mondo di un nuovo maschio spingerà Filippo IV ad ordinare che venga ritratto durante la sua più tenera infanzia, risolvendo così anche i numerosi rumori che avevano continuato a diffondersi sulla salute e, addirittura, sul sesso del principe fin dalla sua nascita. Con questa intenzione forse fu realizzato il ritratto di Glasgow (fig. 1; Cat. PC1), che mostra un regale neonato di aspetto sano e robusto, così come



Fig. 1. *Carlo II bambino*, Juan Bautista Martínez del Mazo (attribuito), Pollock House, Stirling Maxwell collection.

indicava la descrizione della *Gaceta de Madrid*. Il giovane principe appare coperto da una cuffietta, destinata forse a nascondere certi malanni di cui l'infante soffriva. Così ce lo racconta Jacques Sanguin, mandato da Luigi XIV con la missione ufficiale di congratularsi con i re spagnoli per la nascita, ma con l'intenzione reale di fare sapere a Filippo IV i dubbi che si erano diffusi sul vero sesso del neonato. Per mettere a tacere tali

rumori Filippo IV acconsentì alla visita dell'ambasciatore francese al neonato. L'inviato informò Luigi XIV in questo modo: “el príncipe parece ser extremadamente débil [...]. La cabeza está enteramente cubierta de costras. Desde hace dos o tres semanas se le ha formado debajo del oído derecho una especie de canal o desagüe que supura. No pudimos ver esto, pero nos hemos enterado por otros conductos. El gorrito hábilmente dispuesto a tal fin, no dejaba ver esta parte del rostro”². Vale a dire che, per metter fine ai rumori, veniva permessa la visita all'infante, ma con riserva, dissimulando o occultando i suoi acciacchi. Incontriamo lo stesso comportamento durante la cerimonia del battesimo del principe, alla quale assisteranno gli aristocratici più importanti del regno oltre agli ambasciatori stranieri, desiderosi di poter vedere il neonato per la prima volta in pubblico. Tuttavia, tutto era stato programmato per fare

² Calvo Poyato, José, *La vida y la época de Carlos II el hechizado*, Madrid, 1996, p. 25.

in modo che l'esposizione del bambino al pubblico fosse così breve da non permettere a nessuno di notare gli acciacchi che già lo tormentavano.

Forse questo primo ritratto di Carlo II appena nato³ era quello ufficiale di cui parla la *Gaceta de Madrid*, o forse fu dipinto per commemorare il battesimo dell'infante. In ogni caso, se si tratta realmente di Carlo II, sembra logico pensare che la commissione del quadro la ricevesse il pittore ufficiale o di Camera; incarico che era affidato in quel momento a Juan Bautista Martínez del Mazo, che aveva preso il posto del genero Velázquez.

Probabilmente questo ritratto, in cui il principe Carlo appare appena nato, fu l'unico che Filippo IV poté conoscere in vita perché morì il 17 settembre del 1665, all'età di 60 anni. Lasciava come erede un bambino debole e malaticcio di quattro anni, che sapeva appena camminare, e la vedova Maria Anna, di 31 anni, incaricata di occuparsi di lui, che si assumeva il peso della reggenza come governante di una enorme monarchia tormentata da molteplici e complessi problemi. A partire da quel momento la regina si autoimpose il lutto che portò per il resto dei suoi giorni fino alla sua morte 30 anni dopo, abito con il velo da vedova con cui appare invariabilmente in tutti i ritratti noti a partire da quella data.

Forse il re Filippo IV riuscì a vedere un altro ritratto di suo figlio dipinto da David Teniers III (fig. 2), figlio di Teniers II, durante il suo soggiorno a corte e che si trova al Museo delle Belle Arti di Bruxelles⁴. La somiglianza di tale ritratto con quello dell'infante Filippo Prospero, dipinto da Velázquez⁵ intorno al 1659 (fig. 3), è palese. Rappresenta l'allora



Fig. 2. *Carlo II*, David Teniers III. Museo delle Belle Arti di Bruxelles.



Fig. 3. Diego Velázquez, *Filippo Prospero*. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

³ Di essere nel vero Young, Eric, "Portraits of Charles II of Spain in British Collections", *The Burlington Magazine*, 1984, vol. 126, n° 977, p. 489, ratificata dopo da lui stesso, "Retratos pintados de Carlos II en el Museo Lázaro Galdiano", *Goya*, 1986, n° 193-195, p. 126.

⁴ Díaz Padrón, Matías, "Influencia y legado del retrato flamenco del siglo XVII en la España de los Austrias", *A.E.A.*, 1982, n° 218, p. 140. Inoltre si veda *Splendeurs d'Espagne et les villes Belges, 1500-1700*, Bruxelles, 1985, tomo II, n° B31, p. 443.

⁵ Recentemente è comparso nella mostra *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, 2004-2005, n° 54, p. 357.

principe Carlo in tenerissima età vestito con un abito a falde usato come abito infantile per i bambini e le bambine di stirpe nobile. Nonostante la sua tenera età, porta già la spada alla cintola e appoggia la mano a un tavolo sul quale riposano lo scettro e la corona, elementi per nulla usuali nei ritratti del ramo spagnolo della casa d'Austria ma che, nel caso di Carlo II, vedremo apparire con una certa assiduità, soprattutto nei ritratti infantili, cosa che non crediamo essere casuale, bensì rispondere a chiare intenzioni propagandistiche, come vedremo più avanti.

Di questa epoca ci sono noti vari ritratti nei quali si osserva il giovane principe all'età di quattro o cinque anni vestito a lutto, dettaglio che ha permesso di datarli, nei casi in cui non appariva la data, intorno all'anno 1665, in cui muore Filippo IV. Il primo di questi (che porta un'iscrizione con la data del 1665) è quello conservato al Palazzo di Hampton Court, appartenente alla Collezione Reale Inglese (fig. 4; Cat. PC2) e attribuito a Juan Bautista Martínez del Mazo⁶.

La composizione del ritratto di Hampton Court annuncia o prefigura ciò che successivamente renderà popolare il successore di Mazo nell'incarico di pittore di Camera, Sebastián de Herrera Barnuevo, di cui esistono, come vedremo, numerose versioni. In questo senso qui sono già visibili alcuni degli elementi che utilizzerà successivamente Herrera Barnuevo nei suoi ritratti ufficiali, sebbene in una diversa disposizione: il leone, simbolo della Spagna⁷ e gli emblemi della regalità, lo scettro e la corona.

Un altro ritratto del re vestito a lutto, approssimativamente della stessa età, è quello che appare nel secondo piano del ritratto dell'infante Margherita (fig. 5; Cat. PC58), sorella di Carlo II, dipinto da Mazo. Sebbene sia evidente che si tratta di un ritratto dell'infante, non si può dimenticare l'importanza rappresentativa del fatto che venga raffigurato anche il re Carlo II. La data del ritratto si deduce dal lutto portato dalle figure per la recente morte di Filippo IV. L'infante Margherita d'Austria era la maggiore dei discendenti di Filippo IV e Maria



Fig. 4. *Carlo II*, Juan Bautista Matinez del Mazo (attribuito), Londra, Palazzo di Hampton Court.

⁶ Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Los retratos de los reyes de España*, Barcelona, 1948, p. 148, lám. 128; Young, Eric, "Portraits of Charles II...", *op. cit.*, pp. 489-490, fig. 8.

⁷ Young, Eric, "Portraits of Charles II..." *op. cit.* p. 490.

Anna d'Austria e, insieme a suo fratello Carlo, l'unica che riuscì a superare l'infanzia. Era nata nel 1651 e fu immortalata da Velázquez come figura principale de *Las Meninas*. Nel 1667, a soli 16 anni, si sposò con suo zio, l'Imperatore Leopoldo I. Il ritratto è configurato su vari spazi, uno principale, nel quale si trova l'infante, e uno secondario sullo sfondo, occupato dal principe Carlo assistito da varie servitrici. Questa disposizione dello spazio su vari piani Mazo la imparò probabilmente da Velázquez⁸ e il discepolo utilizzò tale risorsa (che riesce a

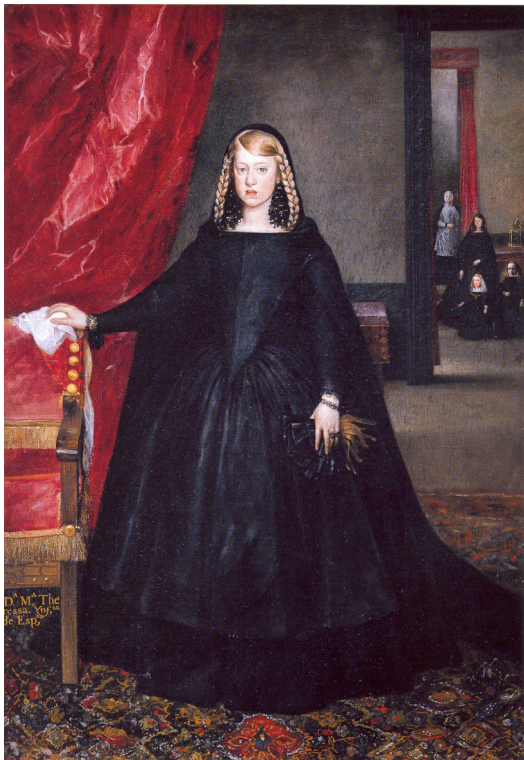


Fig. 5. *L'infante Margherita d'Austria*, Juan Bautista Martínez del Maizo, Madrid, Museo del Prado.

dare profondità al dipinto) in varie occasioni. Lo possiamo vedere nel ritratto della regina Maria Anna d'Austria della National Gallery⁹ che analizzeremo adesso. In ogni caso non sarà Mazo l'unico ad utilizzare tale risorsa, la vedremo apparire anche nei ritratti di altri pittori di Camera come Herrera Barnuevo o lo stesso Carreño de Miranda (sebbene quest'ultimo sia forse più relazionato con il sottile e simbolico utilizzo del riflesso dello specchio), fatto che ci dice molto sull'evidente e logica influenza che il gran maestro sivigliano ebbe sui pittori che lo seguirono. Nel ritratto dell'infante viene rappresentato anche un orologio nel secondo piano, elemento frequente nei ritratti dal Rinascimento in poi, con un significato ampio e ovviamente non univoco¹⁰.

Sarà però Tiziano a utilizzarla frequentemente con svariati significati¹¹. Questo oggetto, utilizzato in pittura, può infatti acquisire molteplici significati; in questo caso forse ricorda la recente morte del re, avvenuta alla fine del 1665¹².

Il fatto che in un ritratto dell'infante Margherita di Spagna, che era destinata a sposare l'imperatore, appaia il ritratto del giovane erede di una tanto estesa e teoricamente potente monarchia non è per niente casuale; siamo invece convinti che racchiuda un significato molto

⁸ Ricordiamoci di *las Meninas*, con il gioco di spazi finti creati dalla porta aperta in fondo e anche lo specchio in cui si riflette la coppia reale.

⁹ Maclaren, Neil, *National Gallery Catalogues, the Spanish school*, London, 1952, n° 2996, pp. 27-29.

¹⁰ Su questo interessante tema è fondamentale lo studio di Jesús Hernández Perera, *La pintura española y el reloj*, Madrid, 1958, oppure il più riassunto di Julián Gállego in *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, 1996 (edizione originale in francese 1968), pp. 220-223.

¹¹ Lo utilizzerà frequentemente nei ritratti di la nobiltà italiana o personaggi importanti, ricordiamoci per esempio dei ritratti di Eleonora Gonzaga, il cavaliere del orologio o il Cardinale Granvela. Sul uso del orologio in Tiziano si veda Wetthey, Harold, *The Paintings of Titian III. The Mythological and Historical Paintings*, Londra, 1975, pp. 249-250.

più profondo. In questo senso si potrebbe forse pensare che il ritratto fosse stato destinato alla Corte di Vienna, per cui la presenza del giovane re avrebbe fatto da garante, quasi come una “dote”, alla stessa infante in quanto a dignità e altissimo lignaggio; crediamo cioè che si cercasse di mettere in chiaro a chiunque guardasse il ritratto che la destinata ad essere imperatrice d’Austria non proveniva da una casa reale qualsiasi, ma apparteneva alla “divina” e potente Casa d’Austria, nel suo ramo spagnolo, fatto di cui lo stesso re Cattolico, suo fratello, per quanto ancora bambino, serviva da garante e promemoria. Come se ciò non bastasse, se consideriamo la figura vestita da dama sullo sfondo del quadro, appoggiata allo stipite di una porta che dà su un’altra stanza, come la rappresentazione della stessa Maria Anna d’Austria, così come è stato notato in alcune occasioni¹³, il significato simbolico che proponiamo si rafforza ancora di più, dato che Maria Anna, oltre a reggere in quel momento le sorti della Monarchia a nome di suo figlio come reggente, occupando quindi il posto che di diritto e per la stessa decisione di Filippo IV le era proprio, era lei stessa figlia di un imperatore d’Austria e madre di entrambi.

2. La creazione del modello di ritratto di Maria Anna d’Austria, regina reggente, e il Salone Ottagonale

Il seguente quadro di cui ci occuperemo è sempre un ritratto della reggente, la regina Maria Anna d’Austria, realizzato da Mazo, che si trova alla National Gallery (fig. 6; Cat. PC59) e del quale esistono diverse versioni, una delle quali (probabilmente quella di miglior qualità) si trova al museo de El Greco di Toledo¹⁴ (Cat. PC60). Questo ritratto è di fondamentale importanza per vari motivi, oltre alla semplice estetica: è l’unico che Mazo abbia realizzato della famiglia reale in questo periodo ad essere firmato e datato; crea il modello iconografico che si ripeterà successivamente (con qualche variante) nei ritratti della reggente realizzati dai successivi pittori di Camera e, infine, rappresenta la migliore o forse unica testimonianza o documento grafico a nostra disposizione per la ricostruzione della fastosa decorazione di una delle sale più significative dell’antico Alcázar di Madrid, il famoso Salone Ottagonale, contiguo al non meno celebre Salone degli Specchi e che, come tutto l’Alcázar, fu distrutto definitivamente nell’incendio del Natale del 1734.

Con questa intenzione propagandistica ed esaltatrice di una dinastia intera e della stessa Monarchia Cattolica si relaziona strettamente la particolare collocazione del Salone Ottagonale nella disposizione delle diverse stanze del piano principale dell’Alcázar. Questo

¹² *El Arte en la época de Calderón... op. cit.*, p. 70.

¹³ Mena Marqués, Manuela “A propósito del ‘Retrato de enano’ de Juan Van den Hamen”, in *Monstruos, enanos y bufones en la corte de los Austrias*, Madrid, 1986, p. 104.

¹⁴ Gómez Moreno, María Elena, *Catálogo de las pinturas del museo y casa del Greco en Toledo*, Madrid, 1968, n° 54, pp. 68-69; Pérez Sánchez, Alfonso, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo [1650-1700]*, Madrid, 1986, n° 151.

nuovo ambiente si trovava precisamente tra la galleria del Re e il Salone degli Specchi¹⁵ creando una prospettiva *in infilata* tra i vari saloni¹⁶ e veniva usato come zona di passaggio per gli illustri visitatori che venivano ricevuti dal re Cattolico. La stanza Ottagonale si trasformerà quindi in uno spazio fondamentale nel lungo percorso che tali personaggi dovevano realizzare attraverso i numerosi ambienti riccamente decorati dell'Alcázar fino ad arrivare alla presenza del re. L'intenzione pare chiara: si faceva girare a lungo il visitatore perché passeggiasse attraverso varie stanze che contenevano una decorazione *in crescendo*, vale a dire che, mentre l'ospite avanzava verso la presenza del re Cattolico, la ricchezza e sontuosità della



Fig. 6. *La regina Maria Anna d'Austria*, Juan Bautista Martinez del Mazo, Londra, National Gallery.

decorazione delle sale per le quali passava aumentava allo stesso tempo in cui cresceva il messaggio che si trovava nei programmi decorativi. Così, colpito e sbalordito da tanta ricchezza e sontuosità, che doveva essere senza dubbio il riflesso del potere e della grandezza della Monarchia, l'impressionato visitatore arrivava al Salone degli Specchi, dove lo attendevano appesi alle pareti i ritratti degli antenati di una dinastia tanto cattolica, oltre a numerosi dipinti mitologici dei più famosi pittori di tutti i tempi; oltre a ciò, trovava gli impressionanti specchi incorniciati da aquile che diedero il nome al salone e i ricchissimi tavoli di porfido sorretti da leoni di bronzo dorato. Al culmine, sua maestà cattolica emergeva in fondo da una porta laterale. Questo percorso che segnava l'etichetta nelle grandi cerimonie doveva essere realmente impressionante e sorprendente, sensazione che si prefiggeva appunto di ottenere.

In questo ritratto della reggente non dobbiamo dimenticare in nessun momento lo spazio in cui la stessa Maria Anna si trova e che, nonostante la sua decorazione resti nascosta per via dell'enorme tendone, possiamo identificare come il Salone degli Specchi proprio perché era contiguo alla stanza Ottagonale¹⁷. Dalla sua costruzione fu utilizzato da Filippo IV

¹⁵ Approfondiremo sul tema più avanti con i ritratti di Carreño.

¹⁶ Orso, Steven, *Philip IV...*, op. cit., p. 143.

¹⁷ In questo modo è stato considerato fino adesso, ma recentemente si ha proposto la possibilità che sia una veduta finta con la intenzione di far vedere il salone ottagonale; Morán Turina, Miguel, "Reinterpretando a Velázquez:

come luogo emblematico in cui riceveva principi, ambasciatori e personaggi di rango elevato¹⁸. Alla morte di Filippo IV, però, si produsse una situazione anomala in due sensi: da un lato per la prima volta nel lungo regno della dinastia degli Asburgo “spagnoli” si dovette istituire una reggenza che ricadde sulla sua vedova, Maria Anna d’Austria, inesperta in affari di governo, motivo per cui avrebbe dovuto essere assistita da una Giunta di Governo formata dai più alti nobili ed ecclesiastici navigati nei compiti di governo. Per la precisione veniva istituita tale reggenza perché l’erede, e questo costituisce il secondo fattore di quella particolare situazione, il principe Carlo, aveva solo quattro anni alla morte del padre nel 1665¹⁹. Questo sistema di reggenza fu previsto finché Carlo non avesse raggiunto la maggiore età, stabilita da Filippo IV nel suo testamento, nei quattordici anni, cioè, fino al 1675, anno in cui Carlo avrebbe dovuto assumere il potere effettivo, anche se poi fu ampliato successivamente per altri due anni.

Maria Anna, sebbene fosse inesperta, assunse il suo nuovo ruolo con devozione e lo esercitò in maniera estremamente protettiva nei confronti del figlio, che sarebbe rimasto per tutta la vita sotto l’influsso materno. I rapporti della reggente con la Giunta di Governo già dal principio non furono tanto cordiali come si sarebbe voluto. Per questo la regina si appoggiò sempre di più a un uomo di fiducia. Si tratta del suo confessore, anche lui austriaco, Everardo Nithard che in pochissimo tempo divenne il valido della monarchia. Ciò provocò un enorme malessere della nobiltà, che vedeva come uno straniero si accaparrava grazie e favori e li allontanava dagli organi di governo. Dopo la destituzione di Nithard, forzata dalla nobiltà, Maria Anna cercò l’appoggio di un altro valido, Fernando de Valenzuela, cosa che agitò nuovamente gli animi tra i Grandi che lo consideravano un intruso che aveva accumulato un’enorme fortuna grazie alla sua privilegiata posizione. La sua destituzione fu forzata ancora una volta dalla nobiltà, capitaneggiata dal figlio illegittimo di Filippo IV, Don Giovanni d’Austria, che scatenò una feroce campagna per screditare la sua maggiore nemica, la reggente stessa, e i suoi uomini di fiducia.

Di fronte a questa propaganda sfavorevole la reggente dovette articolare una serie di meccanismi destinati a contrattaccare. Questo spiega il nuovo modello di ritratto di Stato che la reggente promosse per la sua immagine²⁰ e di cui il ritratto della National Gallery è un buon esempio. Maria Anna appare ritratta in primo piano dentro al Salone degli Specchi, luogo dei grandi ricevimenti negli ultimi tempi del regno di Filippo IV, dato che anche lei, ora che governa, riceve i personaggi più rilevanti nello stesso spazio. Durante il ricevimento di

Carreño y el retrato de Carlos II”, in *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid-Roma, 2003-2004, pp. 70-71, nota 51.

¹⁸ Lo studio più profondo che si ha fatto sul salone degli specchi è quello di Orso, Steven in *Philip IV...*, *op. cit.*, pp. 32-117.

¹⁹ Rodríguez de Ceballos, Alfonso, “Retrato de Estado y propaganda política: Carlos II (en el tercer centenario de su muerte)” *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. XII, 2000, p. 93.

²⁰ Rodríguez de Ceballos, Alfonso, “Retrato de Estado...”, *op. cit.*, p. 94.

Cosimo II de' Medici, verso il 1668, viene infatti segnalato proprio così²¹. Lo ricevette la regina madre nel Salone degli Specchi, seduta, mentre il re si trovava vicino a lei, assistito da varie servitrici. Possiamo contemplare una scena simile nel quadro di Martínez del Mazo, in cui Carlo II appare sullo sfondo della composizione con varie servitrici, una delle quali sembra offrirgli una brocca, scena senza dubbio ispirata direttamente da *Las Meninas*²². Inoltre la regina appare seduta su una poltrona, attributo dell'alta condizione della persona che veniva ritratta²³ e, sebbene non sia frequente che in Spagna un re appaia seduto in un ritratto²⁴, crediamo che qui si alluda direttamente alla condizione di governante di Maria Anna, circostanza sottolineata anche dal fatto che la reggente abbia in mano un foglio, elemento inequivocabile di tale posizione, dato che senza la sua firma i decreti emessi dalla Giunta di Governo e dagli altri organi di governo non avevano validità²⁵. Ma si tratta oltretutto di un potere legittimo, visto che la regina lo esercita e governa a nome di suo figlio per espresso volere del re Filippo IV, da qui la presenza intenzionale del re bambino nel ritratto, che ne ricorda e rafforza l'idea²⁶. In questo modo una scena che potrebbe apparentemente sembrare quotidiana diventa simbolica, come succede con il ritratto dell'infante Margherita commentato precedentemente²⁷.

Come abbiamo notato sopra, questo ritratto di Mazo crea il prototipo iconografico dei ritratti della Reggente, vestita a lutto, quasi sempre seduta su una poltrona di fronte a un tavolo e all'interno del Salone degli Specchi, modello che verrà consacrato definitivamente da Juan Carreño de Miranda²⁸.

La contropropaganda scatenata dalla Reggente non solo cercava di combattere le critiche contro la sua persona, ma anche di mettere a tacere l'enorme quantità di dicerie e rumori che circolavano per la Corte e, ciò che è più importante, nelle corti europee, sull'estrema debolezza del principe Carlo, già che la sua salute era una questione di massimo interesse per la politica internazionale del momento.

A questo proposito si può analizzare un ritratto anonimo in cui il giovane re appare vestito da cacciatore (fig. 7; Cat. PC11) con in mano un archibugio e con un cagnolino ai piedi. Il modello di questo ritratto lo troviamo nel dipinto di Velázquez, ritratto del suo fratellastro, il principe Baldassare Carlo per la Torre de la Parada (fig. 8), dato che hanno una composizione molto simile.

²¹ Sánchez Rivero, Ángel, *Viaje de Cosme II por España. Madrid y su provincia*, Madrid, 1927, pp. 31-32

²² Maclaren, Neil, *National Gallery...*, op. cit., p. 28.

²³ Gállego, Julián, *Visión y símbolos...*, op. cit., p. 226.

²⁴ *Ibid.*, p. 219.

²⁵ Rodríguez de Ceballos, Alfonso, "Retrato de Estado...", op. cit., p. 94.

²⁶ *Ibid.*, pp. 94-95.

²⁷ Morán Turina, Miguel, "Reinterpretando a Velázquez...", in *Cortes del Barroco...*, op. cit., p. 71

²⁸ Maclaren, Neil, *National Gallery...*, op. cit., p. 28.

L'intenzione propagandistica perseguita con questo tipo di ritratto appare chiara: dare un'immagine di assoluta normalità del piccolo principe che viene mostrato come esperto cacciatore all'età di soli quattro o cinque anni.

Non dobbiamo dimenticare che la caccia, così come l'equitazione, era uno degli "sport" tipici dei re²⁹, attività che viene indicata nel ritratto non solo dalla presenza dell'arma, ma anche da quella del cane³⁰. Il ritratto dovrebbe corrispondere agli anni in cui il posto di pittore di Camera fu occupato da Martínez del Mazo (1661-1667), ma non gli può essere attribuito per la sua qualità mediocre, sebbene possa rispondere forse ad un modello creato da lui stesso. Ciò che appare invece chiaro e costante è il desiderio di equiparazione con il fratellastro, che era stato il grande erede della Monarchia, sul quale si erano depositate tutte le speranze, poi troncate bruscamente dalla sua morte precoce.



Fig. 7. *Carlo II cacciatore*, Anonimo, Jativa Museo municipale.



Fig. 8. *Badassare Carlo Cacciatore*, Velázquez, Madrid, Museo del Prado.

3. Herrera Barnuevo e la creazione di un nuovo modello di ritratto di Stato

Nel 1667 muore il genero di Velázquez, Juan Bautista Martínez del Mazo e gli succede nell'incarico di pittore di Camera Sebastián de Herrera Barnuevo, che occuperà il posto fino alla sua morte nel 1671³¹. In questi pochi anni verrà creato un nuovo ed interessante modello iconografico di ritratto di Stato del re Carlo II, del quale possiamo tuttavia trovare precedenti nei ritratti di Hampton Court attribuiti a Mazo (fig. 4; Cat. PC2). Ispirati nuovamente dalla reggente in un intento di mostrare una favorevole propaganda di normalità

²⁹ Gállego, Julián, *Visión y símbolos...*, op. cit., p. 227.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Wethey, Harold, E., "Sebastián de Herrera Barnuevo" *Anales del Instituto de Arte Americano e investigaciones estéticas de Buenos Aires*, 1958, n° 11, pp. 14-15.

sia fisica che mentale di suo figlio e di fortificare, allo stesso tempo, il potere, l'autorità e l'immagine della casa reale, nell'ambito di una situazione di instabilità politica, si creò uno dei modelli iconografici più curiosi di tutto il regno e unico nella ritrattistica degli Asburgo. Di questa nuova tipologia troviamo molteplici versioni o varianti, non sempre per mano dell'autore del prototipo, nelle quali, sebbene le figure coincidano, gli sfondi sono diversi³². Si tratta dei ritratti di Hampton Court (Cat. PC5), della Collezione Gil di Barcellona (Cat. PC4), i due ritratti del Museo Lázaro Galdiano (Cat. PC 8 y 9), quello del Museo dell'Ermitage (Cát. PC6) e quello del Museo dell'Escorial (Cat. PC10), oltre ad alcuni altri di minore qualità. Ci interessa ora studiare questo nuovo tipo di ritratto che risponde ad un'intenzione di esaltazione del giovane re, relazionata strettamente alla propaganda politica³³.

3.1. I ritratti doppi



Fig. 9. *Carlo II e Marian Anna d'Austria*, Sebastian de Herrera Barnuevo, Barcellona, Collezione privata.

All'interno di questa nuova tipologia, intorno alla figura di Herrera Barnuevo, troviamo anche vari esempi di ritratti doppi di Carlo II e Maria Anna che sono altrettanto unici nella tradizione ritrattistica della Casa d'Austria e che riteniamo intimamente relazionati con le idee di legittimazione, rafforzamento del potere e dell'autorità reale che abbiamo commentato, ma che, tuttavia, non hanno ricevuto particolare attenzione da parte degli studiosi, nonostante le importanti connotazioni politiche che pensiamo racchiudano. Le due tipologie, infatti, sarebbero complementari tra loro, contribuendo entrambe a rafforzare le idee che si volevano trasmettere attraverso i ritratti.

Uno di questi ritratti doppi è quello che si trova in una collezione privata di Barcellona³⁴ (fig. 9; Cat. PC61), attribuito a Herrera Barnuevo. Viene mostrato Carlo II insieme a sua madre, la Reggente, che sta seduta a un tavolo, seguendo il precedente stabilito

³² Angulo, Diego, "Herrera Barnuevo y el retrato de Carlos II del museo de Barcelona", *AEA*, 1962, n° 137, pp. 71-72.

³³ Pérez Sánchez, Alfonso, *Carreño, Rizi, Herrera...*, op. cit., p. 318.

³⁴ *Tesoros de Colecciones privadas. Maestros Antiguos, Pintura ss. XIX y XX, Muebles y objetos de Colección*, Fernando Durán Subastas, 1997, n° 41, pp. 36-37.

da Mazo; proprio questo è ciò che lo differenzia dalle altre versioni menzionate, in cui il giovane re appare solo e con addosso tutti i simboli della regalità, che sono qui assenti. Lo trasforma per questo in un curioso e inusuale esemplare, dato che nella tradizione spagnola si era soliti ritrarre il re e la regina separatamente³⁵. Il fatto che qui il re e la reggente appaiano insieme, tuttavia, ha un'evidente intenzione che va molto al di là della semplice apparenza. La reggente ha nella mano sinistra un piccolo medaglione nel quale appaiono due ritratti in miniatura e che indica con la destra. È stato notato che si potrebbe trattare della sorella del re, Margherita, e di suo marito, l'Imperatore Leopoldo³⁶. Tuttavia, scommetterei piuttosto, come mi ha suggerito in maniera perspicace il professor Antonio Martínez Ripoll, che tali miniature rappresentino i genitori di Maria Anna d'Austria, niente meno che l'imperatore Ferdinando III e Maria Anna di Spagna, figlia di Filippo III e, pertanto, infante di Spagna. Questa identificazione ci pare molto più logica di quella segnalata precedentemente per il fine che crediamo abbia il ritratto. In questo senso la reggente ci sta trasmettendo l'idea che la legittimità del suo potere non proviene solo dal fatto di esser la vedova di Filippo IV, il cui ritratto a mezzo busto è appeso sullo sfondo, sopra la testa di suo figlio Carlo II, e madre del re Carlo, ma anche dal fatto che lei è una Asburgo sia da parte di madre che di padre³⁷; in lei confluiscono i due rami della Casa d'Austria³⁸. La forza legittimatrice è quindi chiara e lo indica perché tutti se ne rendano conto. Risulta inoltre curioso osservare la maniera in cui le due linee legittimatrici della continuità dinastica, dalle quali proviene il suo potere, si trovino differenziate nel quadro: da un lato suo figlio Carlo su cui è appeso il ritratto del padre Filippo IV (ramo spagnolo) e dall'altro Maria Anna che mostra le miniature (ramo austriaco). Carlo viene rappresentato invece mentre offre un rametto di fiori a sua madre e ai suoi nonni, in segno forse di sottomissione familiare³⁹. Nel quadro appaiono anche due elementi che si ripeteranno, a causa della loro carica simbolica, in varie versioni di questo genere di ritratto. Si tratta del leone e dell'aquila, emblemi per eccellenza di potere e forza⁴⁰ e molto utilizzati da entrambi i rami della Casa d'Austria che li inclusero tra i rispettivi emblemi araldici.

L'altro ritratto doppio è quello che si trova al Museo Víctor Balaguer di Villanova i la Geltrú (fig. 10; Cat. PC62), il meno conosciuto e senza dubbio quello che ha suscitato il minore interesse, nonostante sia altamente significativo. In questo senso, questi ritratti doppi concretizzerebbero in maniera molto più esplicita l'idea che già era racchiusa nei ritratti di Mazo della Reggente con Carlo II sullo sfondo, già che ora entrambi i personaggi si trovano

³⁵ Rodríguez de Ceballos, Alfonso, "Retrato de Estado...", *op. cit.*, p. 94.

³⁶ *Ibid.*, p. 98.

³⁷ Infatti lei era figlia e nipote d'imperatori, sorella d'imperatore, nipote di re, moglie di re e madre di re, e come tale viene elogiata in alcuni trattati dell'epoca; Álvarez-Ossorio Alvariño, Antonio, "Virtud coronada: Carlos II y la piedad de la Casa de Austria" in *Política, religión e inquisición en la España Moderna Homenaje a Joaquín Pérez Villanueva*, Madrid, 1996, pp. 46-47.

³⁸ *Ibid.*, p. 47.

³⁹ Rodríguez de Ceballos, Alfonso, "Retrato de Estado...", *op. cit.*, p. 94.

sullo stesso piano e scenario, in modo da ricordare costantemente da un lato la legittimità del potere di Maria Anna come reggente nei confronti dei suoi detrattori, ma anche dell'autorità e maestà di Carlo II ancora bambino, che, non lo dimentichiamo, era però già il potente Re Cattolico, in un intento di frenare l'instabilità politica generata dalla situazione tanto anomala di una reggenza il cui potere era messo in discussione e di un re bambino debole e malaticcio. In questo ritratto la regina Maria Anna è rappresentata con il suo abituale abito da vedova seduta su una poltrona nera e con un libro in mano, mentre Carlo II è in piedi, anche se ha una poltrona dietro, ma in questo caso di velluto rosso. Non crediamo che il fatto che lei sia seduta e lui no sia casuale, pensiamo piuttosto che sia voluto intenzionalmente con un proposito chiaro e una stretta relazione con la situazione politica del momento. Vale a dire che la regina governava come reggente i destini della monarchia, per questo è seduta, attributo, in questo caso, di tale condizione, come abbiamo notato in precedenza. Ma Maria Anna governa a nome di suo figlio e per volontà di Filippo IV, da cui si deduce che la sua condizione sia perfettamente legittimata. Legittimità che si trova perfettamente rappresentata nel ritratto dalla presenza del re Carlo II, che serve a sua volta da garante della stessa, in maniera da ricordarlo continuamente a chiunque contemplasse il ritratto e, in particolare, agli avversari di Maria



Fig. 10. *Carlo II en Marina Anna d'Austria*, Sebastián de Herrera Barnuevo, Villanova i la Geltrú, Museo Balaguer.

Anna. Un'altra questione che è stata dimenticata è il fatto che, sia in questo ritratto che in quello commentato precedentemente, il re sta in piedi e l'unica ad essere seduta è Maria Anna, cosa che rafforza la nostra idea dell'esistenza di una relazione tra ciò e la sua condizione di governante, dato che, come abbiamo commentato sopra, nei ritratti dei sovrani del ramo spagnolo della Casa d'Austria, essi non sono quasi mai seduti, sebbene in molte occasioni appaia una poltrona generalmente di velluto rosso che segnala l'alta condizione della persona ritratta. Ma questa poltrona, nel caso dei re, non segnala la loro attività intellettuale o di governo, bensì allude al trono che gli è proprio di diritto e sul quale il re è l'unico ad avere la

⁴⁰ Sebastián, Santiago, "La emblemización del retrato de Carlos II por Carreño de Miranda", Goya, 1992, n° 226, pp. 197-198. Ritorneremo sul tema più avanti, e più in profondità, sopra tutto quando studiamo i ritratti di Juan Carreño de Miranda.

potestà per decidere di sedersi o meno. Crediamo dunque che tale poltrona non sia un attributo della sua condizione di governante, quanto della sua maestà e dello status proprio di re, così come altri attributi utilizzati che commenteremo più avanti parlando dei ritratti di Carreño, come il tavolo su cui si appoggia o il memoriale o foglio che il re ha in mano. Tutte queste idee vengono confermate anche dal fatto che Carlo II sia rappresentato mentre allarga la mano destra verso lo scettro e la corona che riposano su di un cuscino sopra una tavola riccamente adornata⁴¹, attributi che gli sono propri per diritto dinastico ereditario e che rafforzano e sottolineano perfettamente ed esplicitamente la sua condizione di re, mentre chi regge, per il momento e a nome suo le sorti della Monarchia, è sua madre, la devota Maria Anna⁴². Sembra così che il giovane re sia disposto ad assumere il ruolo che la divina provvidenza gli prepara, come solido erede della Monarchia, per un futuro non molto lontano e che la funzione di Maria Anna come reggente sia solo transitoria, in attesa della maggiore età del re. Si ha cioè l'impressione che anche Maria Anna voglia metter in chiaro ai suoi detrattori che il suo potere non è stato scelto o cercato, ma che si è assunta un incarico pesante con abnegazione e devozione a beneficio della Monarchia per espresso desiderio del marito, il re Filippo IV, e lo esercita in maniera transitoria a nome di suo figlio, a nome del Re Cattolico.

Dobbiamo notare qui che in questi ritratti doppi il re si trova sempre alla sinistra della regina madre, lasciando libera la sua destra, dettaglio che risulta significativo nel fissare le superiorità gerarchiche e di dignità. Osserveremo un'identica disposizione in altri dipinti come l'*Auto de Fe* di Rizi (fig. 55; Cat. PC64) o nell'affresco della scala dell'Escorial⁴³ (fig. 58; Cat. PC67).

Come abbiamo detto in precedenza, di questo genere di ritratti doppi esistono altri due esempi incisi che sono più conosciuti dei dipinti, che era appunto quello che all'epoca si ricercava con le incisioni, la cui diffusione era molto maggiore di quella della pittura per ovvie ragioni economiche. Queste incisioni si inquadrano anch'esse intorno agli anni 1671-1672, ma crediamo che qui il loro significato sia relazionato sia con la propaganda politica che con questioni di indole religiosa e morale. Una di queste è quella incisa da Pedro de Villafranca (fig. 11; Cat. GC13) che ci mostra Carlo II e Maria Anna d'Austria, in questo caso entrambi seduti uno di fronte all'altro. La reggente sorregge con la mano destra la corona avvicinandola a suo figlio, mentre sopra di essi ci sono due specie di supporti con le immagini dell'Immacolata e di una custodia che alludono senza dubbio ai due pilastri della pietà del

⁴¹ Questa risorsa la abbiamo già visto utilizzata in maniera simile nei ritratti da David Teniers III, nell'attribuito a Mazo in Hampton Court (Cat. PC2) e lo vedremo di nuovo in quello del Museo Lázaro Galdiano (Cat. PC9), in quello del Bowes Museum (Cat. PC12), e anche in quello dell'Escorial (Cat. PC10). La corona e lo scettro appaiono anche sul tavolo nel celebre ritratto dipinto da Carreño dove Carlo II è rappresentato come Gran maestro dell'Ordine del Toson d'Oro (Cat. PC23)

⁴² Pietà e devozione della regina madre che viene indicata nel dipinto a traverso il libro di preghiere che porta in mano. Carreño dipingerà varie copie in cui la regina appare in questo modo.

⁴³ Sul modo di collocazione secondo il cerimoniale cortesano, si veda, Lisón Tolosana, Carmelo, *La imagen del Rey (Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias)*, Madrid, 1991, p. 145 y ss.

ramo spagnolo della Casa d'Austria⁴⁴: la fervorosa devozione del sacramento dell'Eucarestia condivisa da entrambi i rami della Casa d'Austria, come indica l'incisione, e la Vergine Immacolata, patrona di Spagna, come rende ben chiara l'iscrizione dell'incisione. Pare che venga segnalato che per il futuro ruolo di re, indicato dalla Corona che cige per diritto ereditario, che spetta a Carlo II e che costituisce un incarico pesante, egli dovrà porre tutta la sua speranza nella divina provvidenza materializzata nella venerazione del Sacro Sacramento e dell'Immacolata, che provvederanno la Monarchia di ogni genere di bontà⁴⁵.

L'altra incisione che contiene un ritratto doppio di entrambi i personaggi è quella di Pedro de Obregón (fig. 12; Cat. GC14) e presenta una disposizione simile con entrambi i personaggi seduti uno di fronte all'altro e la facciata dell'Alcázar di sfondo. La regina Maria Anna tende verso Carlo II un quadro, che lui sembra ricevere sommessamente, con i chiari obblighi religioso-morali che Carlo II dovrà osservare durante il suo regno: timore di Dio, riverenza ai genitori e amore ai sudditi. Timore di Dio indicato dal Sole che splende in alto con la parola di Geova; riverenza ai genitori e, quindi, alla tradizione e all'eredità dinastica, rappresentata dalla presenza della stessa Maria Anna e di un'aquila incoronata che vola verso



Fig. 11. Carlo II e Mariana Anna d'Austria, Pedro de Villafraña, Madrid, Biblioteca Nazionale.



Fig. 12. Carlo II e Mara Anna d'Austria, Pedro de Obregon, Madrid, Museo Municipale.

⁴⁴ Su questo tema, si veda Álvarez-Ossorio Alvariño, Antonio, "Virtud coronada...", *op. cit.*, pp. 29-57; ritorneremo a parlare sul tema nei capitoli dove si studia la religiosità della Casa d'Austria e il celebre dipinto di Claudio Coello (*La Sagrada Forma*, cioè, la Sacra Forma).

⁴⁵ Rodríguez de Ceballos, Alfonso, "Retrato de Estado...", *op. cit.*, p. 100

il sole, verso Dio, allegoria dell'appena mancato Filippo IV, che porta a sua volta il suo cucciolo, ovvero, il suo successore, lo stesso Carlo II. Entrambi volano verso l'unico Sole possibile, come recita la pergamena portata dall'aquila più grande, protetti e guidati dai suoi raggi benefattori; e, infine, amore ai sudditi, ai quali Carlo II mostra il quadro come programma morale del regno appreso ovviamente da sua madre⁴⁶. L'associazione dell'aquila con la grandezza dei governanti è un'idea che viene dall'antichità; è un'immagine del potere del principe⁴⁷. Così viene trattata dagli emblemisti politici sia del XVI che del XVII secolo. Non pensiamo che questa disposizione delle due aquile che volano in direzione del sole sia casuale, dato che, non invano, nei bestiari medievali questo animale viene associato con la virtù, visto che può volare in direzione del sole⁴⁸, tradizione che arriva dal Rinascimento e viene espressa da Juan de Horozco nei termini seguenti: "Tiene el águila una manera de excelencia, que parece se acerca a los cielos, y resiste a los rayos del sol y a su claridad, pues le mira sin dificultad [...] y por la misma razón los rayos del cielo no la ofenden; y todo esto muestra lo que en los Reyes y príncipes se considera de grandeza. Y la razón de ella está fundada no menos que en respecto del cielo, por estar en la tierra puestos en lugar de Dios, y que en su manera han de hacer el oficio de Dios de la administración de justicia, y en usar de los súbditos de clemencia, y honrar, y acrecentar de los buenos, premiando la virtud, que todo es oficio de Dios"⁴⁹.

In ogni caso, avremo occasione di tornare ampiamente su questo tema parlando dei ritratti di Carreño, nei quali l'aquila costituisce un elemento di fondamentale importanza per la loro lettura iconologica.

Esistono anche alcuni esempi di incisioni con la doppia immagine della coppia reale, in questo caso non più con la madre, ma con le mogli. Con Maria Luisa d'Orléans lo vediamo in un'incisione commemorativa delle nozze reali.

Con la sua seconda moglie, Maria Anna di Neuburg troviamo esempi interessanti. Hanno di nuovo a che vedere con le nozze regie, infatti, in uno di essi, vengono rappresentati gli sponsali di Carlo II e Maria Anna di Neuburg (Cat. GC11) come allegoria dell'amore puro e benedetto dal cielo⁵⁰. E un'altra curiosissima stampa (Cat. GC12) nella quale appaiono Carlo II e Maria Anna di Neuburg, accompagnati dal papa Innocenzo XII, dall'Immacolata e da Santa Teresa.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ González de Zárate, Jesús María, "Las claves emblemáticas en la lectura del retrato barroco", *Goya*, 1985, n° 187-188, pp. 60-61; Id, "Saavedra Fajardo y la literatura emblemática", *Traza y baza*, 1985, n° 10, p. 33.

⁴⁸ González de Zárate, Jesús María, "Las claves emblemáticas...", *op. cit.*, p. 61.

⁴⁹ Horozco, Juan de, *Emblemas Morales*, 1598, I-XIII, citato da González de Zárate, Jesús, "Saavedra Fajardo...", *op. cit.*, p. 33.

⁵⁰ *Los Austrias. Grabados...*, *op. cit.*, n° 338, p. 325.

3.2. I ritratti individuali

Tornando ai ritratti individuali, uno dei migliori esemplari di questo tipo di ritratto, attribuito da Angulo sempre a Sebastián Herrera Barnuevo⁵¹, è quello della Collezione Gil di Barcellona (fig. 13; Cat. PC4). Viene considerato da Angulo stesso e da altri studiosi⁵² come il prototipo di tutta una serie di ritratti del monarca bambino tra gli otto e i nove anni, di cui si conoscono vari esemplari, menzionati sopra, uguali per quanto riguarda la figura, ma diversi per sfondo. In tutti il giovane re veste in maniera elegante e con lo stesso abito, porta lo scettro da generale e appare con il capo scoperto e il cappello in mano. Ciò che è più significativo è

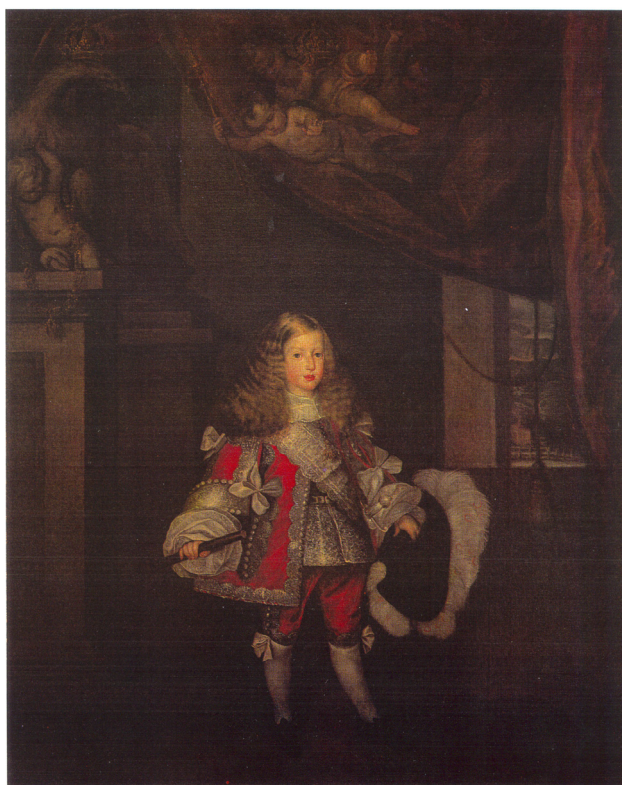


Fig. 13. *Carlo II*, Sebastián de Herrera Barnuevo, Barcellona, Collezione Gil.

che in tutte le versioni o varianti della serie di questo modello il re appare attorniato da tutti gli emblemi della Maestà e del potere. Abbiamo già segnalato la presenza dello scettro da generale o bastone di comando; inoltre, in questo ritratto alcuni putti volanti sostengono lo scettro, la corona e la palma, simboli della regalità i primi due e della vittoria il terzo. Ma si trovano anche davanti a un tendone, utilizzato nei ritratti di Stato come rappresentazione del baldacchino del trono⁵³ e quindi come ulteriore emblema di Maestà. Come ci si poteva aspettare appaiono anche i tradizionali emblemi della Casa d'Austria, l'aquila incoronata e la collana con il Toson d'Oro⁵⁴. Vengono dunque riuniti tutti gli emblemi classici della regalità, che

in linea di principio si possono considerare abituali nei ritratti di Stato, con la mancanza forse del simbolico leone di Spagna, che appare invece nelle altre versioni menzionate.

La presenza manifesta di tutti questi simboli o emblemi allegorici di regalità ci segnala il cambiamento nella concezione del ritratto di Stato rispetto ai ritratti reali spagnoli dei sovrani della casa d'Austria di epoche precedenti, nei quali non appariva nessuno di questi emblemi in maniera tanto esplicita, anzi, la sola presenza del monarca rivestito di un'elegante

⁵¹ Angulo, Diego, "Herrera Barnuevo...", *op. cit.*, pp. 71-72.

⁵² Pérez Sánchez, Alfonso, *Carreño, Rizi, Herrera...*, *op. cit.*, p. 318.

⁵³ Gállego, Julián, *Visión y símbolos...*, *op. cit.*, p. 225.

⁵⁴ Pérez Sánchez, *Carreño, Rizi, Herrera...*, *op. cit.*, p. 318.

semplicità bastava ad affermare la sua autorappresentazione e non lasciava dubbi sulla maestà e il potere della persona ritratta, dato che venivano considerati tanto al di sopra della massa comune dei mortali che era assurdo e ridicolo indicarlo attraverso l'inclusione di corone, manti, scettri, ecc⁵⁵. Tale cambiamento risponde a necessità propagandistiche chiare, motivate dalle particolari circostanze politiche del momento, con un re bambino debole e malaticcio, e una reggenza, di cui la titolare e i suoi uomini di fiducia erano duramente criticati da ampi settori della classe governante. Questo tipo di ritratto presuppone quindi un'esaltazione propagandistica del giovane re⁵⁶ con la pretesa di riaffermare la sua regalità e maestà, oltre a mostrarlo in un'immagine gradevole e sana, dissipando qualsiasi possibile dubbio sulla sua costituzione debole e sulla sua salute. È stato segnalato anche un certo carattere eroico-militare, relazionato con la spada e il bastone di comando che porta il re e sottolineato dalla palma, simbolo della vittoria⁵⁷.

L'esemplare più noto di questo tipo di ritratto è quello del Museo Lázaro Galdiano (fig. 14; Cat. PC8) nel quale tornano a ripetersi gli emblemi simbolici di potere e regalità, incluso il leone che stringe l'orbe ai piedi del monarca. Ma l'elemento realmente significativo di questa versione è che il re appaia attorniato da tutta una serie di ritratti dei suoi antenati al centro di un ambiente immaginario. Vediamo così dai Re Cattolici⁵⁸ fino ai suoi genitori, passando per Carlo V, Filippo "il Bello", Filippo II e Filippo III tra gli altri. La finalità propagandistica in chiave politica appare chiara. Si tratta di una genealogia completa della Casa d'Austria destinata a riaffermare la legittimità del potere e dell'autorità del re Carlo, basati sulla nozione di continuità dinastica concretizzata in una Monarchia ereditaria⁵⁹, predomina cioè il significato

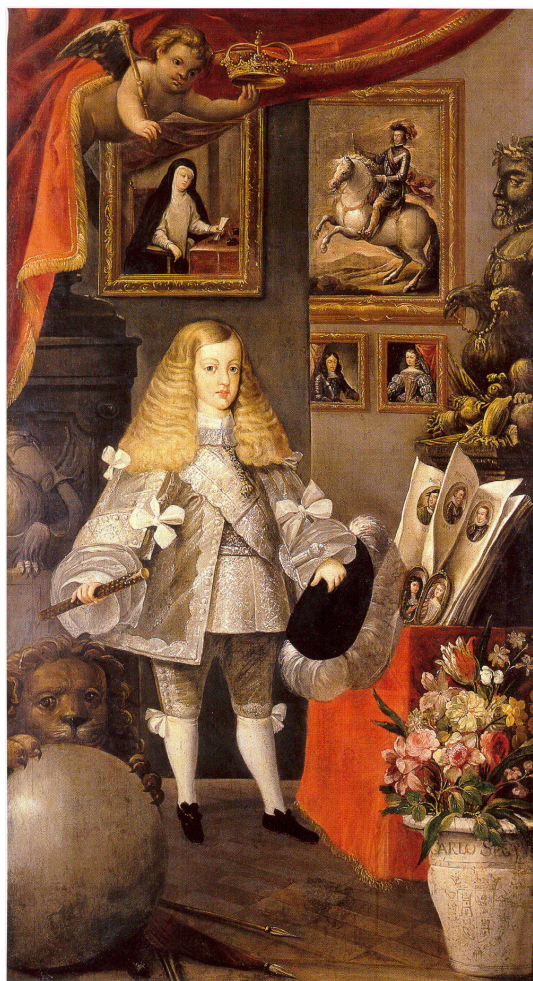


Fig. 14. *Carlo II*, Sebastián de Herrera Barnuevo, Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

⁵⁵ Velázquez, Madrid, 1990, p. 269.

⁵⁶ Pérez Sánchez, *Carreño, Rizi, Herrera...*, op. cit., p. 318.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Young, Eric, "Retratos pintados...", op. cit., pp. 127-128.

⁵⁹ Rodríguez de Ceballos, Alfonso, "Retrato de Estado..." op. cit., p. 98.

politico al di là del ritratto familiare⁶⁰. Vale la pena di commentare e fare alcune precisazioni riguardo ai ritratti degli antenati che appaiono nella tela. In primo luogo, alcuni studiosi hanno voluto identificare i ritratti in miniatura che appaiono nel medaglione con la sorellastra di Carlo II, Maria Teresa, e con suo marito, Luigi XIV⁶¹, cosa che non sembra avere molto senso considerando l'intenzione del quadro appena commentata. Sullo sfondo della tela, in una stanza contigua, appare un ritratto equestre di tipo velazqueziano di Filippo IV e, sotto a questo, due piccoli ritratti di un uomo e di una donna, di cui l'identità resta incerta⁶². Tuttavia sono state segnalate alcune possibilità che vale la pena commentare. Víctor Minguez notò la possibilità che l'uomo fosse Don Giovanni d'Austria⁶³, cosa che ci sembra tuttavia improbabile per la data in cui dovrebbe essere stato dipinto il quadro (intorno al 1670) a causa dell'inimicizia pubblica tra la reggente e il figlio reale illegittimo.

In questo periodo non ci sembra possibile che Maria Anna permettesse l'inclusione qui del suo maggiore nemico che, oltretutto, capitaneggiava l'opposizione al suo governo. Dal canto suo Rodríguez de Ceballos ha segnalato la possibilità molto più logica che si tratti dei ritratti della sorella di Carlo II, Margherita, e di suo cognato e zio, l'imperatore Leopoldo I, cosa che concorderebbe perfettamente con il programma dinastico⁶⁴. Ciò è tuttavia in aperta contraddizione con quanto detto in precedenza sul fatto che questo stesso autore identifica una delle miniature del medaglione con il re Luigi XIV⁶⁵.

Sulla testa di Carlo II, sulla parete della stanza in cui si trova e alla stessa altezza del ritratto equestre di Filippo IV nella stanza dello sfondo, si trova un ritratto di Maria Anna d'Austria, la cui presenza e collocazione alla stessa altezza del ritratto equestre di suo marito riteniamo abbiano un chiaro significato propagandistico. Maria Anna viene rappresentata vestita con l'abito da vedova e seduta a un tavolo. La collocazione alla stessa altezza del ritratto equestre di Filippo IV non sembra essere casuale, sembra invece rispondere a una composizione perfettamente pensata e intenzionale. La reggente ci sta trasmettendo l'idea che la legittimità del suo potere come governante proviene direttamente dal re Cattolico, suo marito, che le ha affidato sulla terra la missione di governare la Monarchia Cattolica a nome di suo figlio, di qui la disposizione del suo ritratto sulla testa di Carlo II, finché egli non raggiunga la maggiore età e possa continuare la missione dinastica, ricordata dalla presenza dei suoi antenati, di rendere grande la Monarchia e mantenerla nel luogo che, per disegno divino, merita sulla Terra. Non meno significativo è il fatto che questo ritratto di Maria Anna si trovi tra l'angelo che porta gli emblemi reali (corona e scettro) e il re bambino che con il

⁶⁰ Serrera, José Manuel, "La mecánica del retrato de Corte", in *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, Madrid, 1990, p. 48.

⁶¹ Rodríguez de Ceballos, Alfonso, "Retrato de Estado...", *op. cit.*, p. 98.

⁶² Young, Eric, "Retratos pintados...", *op. cit.*, p. 128, non ci offre nessuna possibile identificazione.

⁶³ Minguez, Víctor, "El espejo de los antepasados y el retrato de Carlos II en el Museo Lázaro Galdiano", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1991, n° 45, p. 72.

⁶⁴ Rodríguez de Ceballos, Alfonso, "Retrato de Estado..." *op. cit.* p. 99.

⁶⁵ Si veda nota 61.

tempo li riceverà, alludendo in questo modo alla missione che dovrà svolgere Maria Anna. Questa sottile collocazione dei diversi elementi nel quadro presuppone due livelli: quello della regalità politica, rappresentata sulla Terra dal bastone di comando, la spada e il cappello che porta il re e quello della regalità divina, rappresentata dalla corona e dallo scettro⁶⁶.

Sebbene il ritratto risulti estremamente innovativo, per quanto riguarda l'iconografia, e costituisca un esempio unico nella tradizione ritrattistica degli Asburgo, possiamo trovarne un precedente in un'incisione del 1666 (fig. 15; Cat. GC11) che rappresenta Carlo II mentre osserva un ritratto a mezzo busto classico del suo glorioso bisnonno con la corona di alloro in modo molto simile a come appare nel ritratto del Museo Lázaro Galdiano. Anche qui troviamo



Fig. 15. *Carlo II*, Anonimo, Madrid, Biblioteca Nazionale.



Fig. 16. *L'infante Carlo d'Austria*, Pedro Perret, Madrid, Biblioteca Nazionale.

l'aquila con lo scettro e l'orbe tra gli artigli. Esiste anche un'altra stampa precedente di Perret (fig. 16) nella quale appare l'infante Carlo d'Austria, fratello di Filippo IV, mentre guarda il ritratto del suo bisnonno Carlo V appeso alla parete, che deve servirgli da esempio e dal quale deve trarre la virtù come gran principe del Rinascimento, così come recita l'iscrizione⁶⁷. In questo senso pare che in entrambe le incisioni si insista sulla stessa idea che successivamente verrà utilizzata anche in pittura: si cerca di equiparare la figura dell'Imperatore con quella dei due membri della Casa d'Austria che hanno il suo stesso nome e, nel caso di Carlo II, è ancora più palese visto che è l'erede e il continuatore di una dinastia tanto insigne, di qui l'iscrizione nell'incisione che recita: *Carolus II Carolum V suscitans*, evocando il senso di rinnovamento

⁶⁶ Minguez, Víctor, "El espejo...", *op. cit.*, p. 76.

⁶⁷ *Los Austrias. Grabados...*, *op. cit.*, n° 206, p. 213.

della gloriosa epoca dell'Imperatore, con la quale si pretendeva di comparare il regno del nuovo Carlo⁶⁸. Nel caso di Carlo II incontreremo nuovamente il desiderio di equiparazione con il suo prestigioso antenato anche altrove. A questo proposito dobbiamo pensare che durante il XVII secolo l'Imperatore Carlo V (insieme a suo figlio Filippo II) era considerato l'antenato più glorioso della dinastia ed esempio di virtù nel quale dovevano rispecchiarsi gli altri principi come modello da seguire⁶⁹. Questo spiega la sua inclusione nelle incisioni e nel ritratto commentati e in molti altri luoghi.



Fig. 17. *Carlo II*, Sebastián de Herrera Barnuevo, Londra, Palazzo di Hampton Court.

Un altro esemplare notevole di questo modello è quello conservato al Palazzo di Hampton Court (fig. 17; Cat. PC5) in cui di nuovo la figura del re è identica alle versioni già analizzate e varia solo lo sfondo. Forse la differenza più evidente la troviamo in questa composizione in cui nella parte superiore appare un'enorme aquila, identificata con l'aquila di San Giovanni⁷⁰, che porta nel becco la corona di alloro⁷¹ mentre sostiene tra gli artigli di una zampa una spada tesa orizzontalmente sopra la testa di Carlo II. L'intenzione propagandistica risulta di nuovo chiara. Il giovane re è destinato a governare lottando con il valore e la fiera propria del leone contro i nemici della Monarchia Cattolica, di qui l'inclusione di un animale tanto emblematico per gli Asburgo spagnoli

come il leone, di grandi dimensioni e mentre calpesta le armi nemiche, allo stesso tempo in cui offre il ramo d'ulivo, raffigurazione della pace⁷². Il giovane re quindi, con la forza propria del leone iberico, vincerà i nemici della Monarchia Cattolica e sarà per questo anche il garante della pace e della giustizia. Per questo motivo risulta così chiara l'allusione all'elemento militare attraverso le armi depositate sul pavimento e, soprattutto, la spada che appare nel quadro in maniera tanto esplicita e viene oltretutto offerta al principe da un altro animale

⁶⁸ *Ibid.*, n° 263, p. 206.

⁶⁹ Portús, Javier, "‘Soy tu hechura’. Un ensayo sobre las fronteras del retrato cortesano en España", in Checa, Fernando, Falomir, Miguel y Portús, Javier, *Carlos V. Retratos de familia*, Madrid, 2001, p. 219

⁷⁰ Morán Turina, José Miguel, "El retrato cortesano y la tradición española en el reinado de Felipe V", *Goya*, 1980, n° 159, p. 157.

⁷¹ Non un ramo con foglie di alloro come dice Young, Eric, "Portraits of Charles II..." *op. cit.*, p. 493.

⁷² Morán Turina, José Miguel, "El retrato cortesano..." *op. cit.*, p. 157.

emblematico della Casa d'Austria, l'aquila. Aquila che gli offre anche il trionfo dei grandi vincitori: la corona d'alloro.

Come abbiamo segnalato in precedenza, crediamo che gli eblemi che appaiono siano tra loro complementari; vale a dire che quelli che rappresentano la Regalità del carattere divino (fondamentalmente scettro e corona) si completano con quelli che il re porta effettivamente e che alludono all'esercizio tangibile del potere e alla diretta attività di regnare, cioè il cappello con le piume di struzzo, il bastone di comando e la spada, ai quali si unisce il Toson d'Oro⁷³.

Questa versione viene considerata da Young il primo originale o prototipo a partire dal quale sono stati creati gli altri, introducendo le varianti commentate negli sfondi. La sua affermazione si basa fondamentalmente sul fatto che il dipinto costituisce l'unico esemplare della serie ad essere datato e quello di maggior qualità rispetto agli altri⁷⁴.

Un altro esemplare è quello del Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo (fig. 18; Cat. PC6), virtualmente identico a quello di Hampton Court, sebbene introduca alcune varianti significative. Si tratta fondamentalmente dell'apparizione del Salone degli Specchi sullo sfondo del ritratto, del quale si può osservare uno dei leoni che sostenevano i tavoli e una delle aquile che facevano da cornice agli specchi da cui prendeva il nome. La rappresentazione di tale spazio è importante nell'ambito della creazione di questa nuova tipologia iconografica da parte di Herrera Barnuevo e del suo circolo perché



Fig. 18. *Carlo II*, Sebastián de Herrera Barnuevo, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.

verrà poi ripresa da Carreño in maniera molto più esplicita. Ossia, sebbene Carreño sia il creatore del modello iconografico che rappresenta Carlo II nel Salone degli Specchi, lo vediamo qui raffigurato in questa veste da Herrera Barnuevo. Quella stanza emblematica era

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Young, Eric, "Portraits of Charles II..." *op. cit.*, pp. 490-493; Id., "Retratos pintados de Carlos II..." *op. cit.*, pp. 126-127.

carica di un profondo senso simbolico, motivo per cui fu scelta come luogo in cui collocare la figura del re e pure della reggente. Tale spazio serve in questo ritratto da rafforzamento simbolico visuale del messaggio di glorificazione della figura del re che si voleva trasmettere con questo tipo di ritratto, dato che lo spazio immaginario del primo piano in cui si trova il re e in cui appaiono il leone, l'aquila e l'angelo con i rispettivi elementi simbolici che abbiamo visto, si unisce alla visione succinta, ma sufficiente, del Salone degli Specchi, in secondo piano, in cui era già possibile notare in maniera reale aquile simboliche e leoni che facevano parte dell'arredamento che decorava quella sala⁷⁵.

Risulta evidente pensare che questa iconografia abbia avuto un successo considerevole a giudicare dal numero di versioni o varianti che ne furono create, probabilmente perché portava a termine in maniera efficace la missione che gli era stata affidata: proiettare l'immagine reale in una maniera determinata e trasmettere un messaggio simbolico creato a partire dai diversi elementi che appaiono nel ritratto.

3.3. I ritratti equestri

A questi stessi anni e all'interno della stessa intenzione propagandistica di dotare il giovane e debole re di un aspetto completamente sano e normale, deve risalire un altro tipo di ritratto di Stato del quale troviamo precedenti chiari nei modelli velazquezziani. Si tratta del ritratto equestre di Carlo II bambino all'età di circa nove anni, di cui il miglior esempio si trova conservato in una collezione privata di Madrid (fig. 19; Cat. PC48) e del quale esistono esemplari al Museo di Belle Arti di Cadice (Cat. PC49), all'Ermitage di San Pietroburgo (Cat. PC50), al monastero di San Millán de la Cogolla⁷⁶, nella collezione Arenaza di Madrid (Cat. PC52), al Museo di Belle Arti di Valencia (Cat. PC51), presso il Comune di La Seu d'Urgell e in un'altra collezione privata di Madrid (Cat. PC53). Ciò che sembra evidente è che il modello per questo tipo di ritratto sia costituito dal ritratto equestre del principe Baldassarre Carlo, dipinto da Velázquez per il Salone dei Regni del Palazzo del Buen Retiro (fig. 20), come viene infatti indicato da tutti gli studiosi⁷⁷. Troviamo nuovamente questo desiderio di emulazione rispetto a colui che era stato considerato l'erede per eccellenza, dotato naturalmente di quell'aura di dignità e maestosità proprie dei re, catturate così bene da Velázquez in quel ritratto equestre e che mancavano a Carlo.

Crediamo che il modello corrisponda agli anni in cui Herrera Barnuevo occupò il posto di pittore di Camera. La figura del re è molto simile infatti a quella che appare nei ritratti della Collezione Gil, di Hampton Court, del Museo Lázaro e dell'Ermitage.

⁷⁵ Morán Turina, Miguel, "Reinterpretando a Velázquez...", in *Cortes del Barroco...*, op. cit., pp. 71-72.

⁷⁶ Gutiérrez Pastor, Ismael, *Catálogo de Pintura del monasterio de San Millán de la Cogolla*, Logroño, 1984, n° 41, p. 72, ilustr. p. 213.

L'apparizione di questo ritratto equestre di Carlo II bambino in una collezione privata (fig. 19; Cat. PC48) di elevata qualità ci ha permesso di attribuirlo a Herrera Barnuevo, classificandolo come prototipo o primo esemplare a partire del quale vennero create le altre copie e versioni non sempre per mano del maestro, come era normale; si è potuto così anche assegnare al pittore la creazione del modello iconografico di ritratto equestre del re che viene dipinto durante il periodo della sua minore età⁷⁸.

Se la caccia costituiva una delle attività proprie dei re, l'arte dell'equitazione non era da meno e doveva essere dominata già in tenera età⁷⁹, contiene inoltre un chiaro messaggio simbolico, equiparando il dominio e il controllo esercitato sul cavallo, concretizzato nella realizzazione della difficile figura della corvetta, con quello che comporta il controllo politico dei sudditi⁸⁰.



Fig. 19. *Ritratto equestre di Carlo II*, Sebastián de Herrera Barnuevo, Madrid, Collezione privata.



Fig. 20. *Ritratto ecuestre di Baldassare Carlo*, Velázquez, Madrid, Museo del Prado.

⁷⁷ Pemán, César, *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz. Catálogo de las Pinturas*, Cádiz, 1964, pp. 78-82; Hernández Perera, Jesús, "Carreño...", *op. cit.*, p. 494; Angulo, Diego, "Herrera Barnuevo..." *op. cit.*, p. 72.

⁷⁸ Pascual Chenel, Álvaro, "Un nuevo retrato ecuestre de Carlos II, por Herrera Barnuevo", *AEA*, 2005, n° 310, pp. 179-184.

⁷⁹ Ricordiamoci di *La lezione di equitazione di Baldassare Carlo* di Velázquez.

⁸⁰ Su questo interessante tema si veda gli studi di Moffit, John, "Velázquez, Olivares, and the Baroque Equestrian Portrait", *The Burlington Magazine*, 1981, vol. 112, pp. 529-537; "Velázquez y el significado del retrato ecuestre Barroco", *Goya*, 1988, n° 202, pp. 207-215, y el de González de Zárate, Jesús María, "El retrato en el barroco y le Emblemática: Velázquez y *La lección de equitación del príncipe Baltasar Carlos*", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1987, n° 27, pp. 27-38.

Effettivamente la somiglianza con il ritratto di Velázquez ci offre la chiave per sviscerare il significato simbolico di questo tipo di ritratti. Non a caso una delle opere fondamentali dell'emblematica politica del XVII secolo, *Idea di un principe politico cristiano*, di Saavedra Fajardo, è dedicata a quello che era considerato l'erede per eccellenza della monarchia. Tale opera pretende di essere un compendio di come doveva essere l'educazione del principe, illustrata dalle note imprese. All'interno dell'educazione del principe ha un ruolo fondamentale il dominio dell'arte dell'equitazione per le connotazioni simboliche che le vengono assegnate in relazione al governo della Monarchia. Le idee raccolte da Saavedra Fajardo riguardo a ciò non sono nuove, hanno invece una tradizione antica, sebbene possiamo forse trovare in lui la formulazione più esatta di ciò che viene poi plasmato con il pennello. Era un'idea generalizzata quella di considerare il cavallo come un'immagine o allegoria del popolo; Juan de Mariana ricorda così il Principe: “y recordará siempre que la muchedumbre es parecida a una fiera que, aunque domesticada, descubre siempre sus naturales instintos; se hará cargo de que es un caballo indómito que sacude de un solo golpe al inexperto y desprevénido jinete”⁸¹. Saavedra segue questa idea ampiamente diffusa e nella sua impresa XXXVIII narra (con lusinga e con rigore) “por lo cual es conveniente que el príncipe dome a los súbditos como se doma un potro a quien la misma mano que le halaga y peina el copete, amenaza con la vara levantada”⁸². È quindi necessario che il principe domini l'arte dell'equitazione già da molto giovane per poter poi governare, dirigere il popolo come si manovrano le redini del cavallo. Questa stessa idea la troviamo chiaramente nell'impresa XX di Saavedra che ci fornisce la chiave per poter capire il senso profondo del ritratto equestre: “también conviene enseñar al príncipe desde su juventud a domar y enfrenar el potro del poder, porque si quisiere llevarle con el filete de la voluntad, dará con él en grandes precipicios. Menester es el freno de la razón, las riendas de la política, la vara de la justicia y la espuela del valor, fijo siempre el príncipe sobre los estribos de la prudencia”⁸³. Vale a dire che il dominio e il controllo del cavallo, l'arte dell'equitazione, presuppongono la trasposizione allegorica del buon governo della Monarchia. Il principe che domina l'arte dell'equitazione è l'immagine ideale del perfetto governante; l'abilità come fantino già in tenera età annuncia il suo futuro successo come governante.

Ma è anche vero che già dall'antichità il ritratto equestre è l'immagine viva del potere, della dignità, della grandezza e della maestà del governante.

In questo senso la creazione e diffusione di questo tipo di ritratto del re bambino, che lo mostra come fantino esperto quando in realtà se poteva appena sostenersi sulle deboli

⁸¹ Mariana, Juan de, *Del Rey y la institución real*, 1599, edición de BAE vol. 31, *Obras del Padre Juan de Mariana*, tomo II, Madrid, 1950, L III, cap. XIV, p. 569.

⁸² Saavedra Fajardo, Diego de, *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empesas*, Milano 1642, edición de Sagrario López (cátedra), Madrid, 1999, p. 491

⁸³ *Ibid*, p. 354.

gambe tanto meno poteva montare allegramente a cavallo⁸⁴, risponde chiaramente a un'intenzione di propaganda politica basata su un'immagine falsa e adulatrice⁸⁵, sostenuta da Maria Anna, la quale cercava di dotare l'aspetto del re di una dignità e credibilità che non aveva, con l'obiettivo di far fronte ad una situazione di instabilità politica con un re bambino la cui salute, sia fisica che psichica, era motivo di tutta una serie di rumori e commenti sia nella Corte di Madrid che nelle corti straniere, un tema di cruciale importanza sia per la politica interna che per quella internazionale⁸⁶. E notiamo di nuovo che questo modello di ritratto dovette avere un gran successo a giudicare dal numero di copie e versioni, proprio perché senza dubbio rispondeva perfettamente ai valori che si volevano trasmettere con questi ritratti⁸⁷.

⁸⁴ Secondo il duca di Maura, Carlo II non riuscì ad andare a cavallo "fino il 17 maggio di 1671, cioè, alle nove anni e mezzo", Maura, duque de, *Vida y reinado...*, *op. cit.*, p. 129.

⁸⁵ Rodríguez de Ceballos, Alfonso, "Retrato de Estado...", *op. cit.*, p. 99.

⁸⁶ Pascual Chenel, Álvaro "Un nuevo retrato ecuestre...", *op. cit.*, p. 183.

⁸⁷ *Ibidem*.

Capitolo II

Carreño, i ritratti reali e il Salone degli Specchi

1. Carlo II nel Salone degli Specchi, spazio reale, spazio allegorico

Herrera Barnuevo muore nel 1671 e gli succede nell'incarico di pittore di Camera Juan Carreño de Miranda che creerà e fisserà il tipo di ritratto ufficiale di Carlo II che otterrà il maggior successo a giudicare dalle numerose copie che ne verranno realizzate; una molteplicità di esemplari che, d'altra parte, ci permetterà di vedere invecchiare il monarca. In maniera analoga Carreño consacrerà anche il modello iconografico della reggente, che, come abbiamo detto, aveva visto la sua nascita nei ritratti di Mazo.

Lo schema di composizione del ritratto del re che verrà ripetuto da Carreño, con leggerissime varianti che commenteremo, lungo tutta la sua carriera di pittore di Camera, è il seguente.

Il re viene collocato nel famoso Salone degli Specchi dell'Alcázar di Madrid¹. Carlo II è raffigurato in piedi vicino a un ricco tavolo di marmo sostenuto da due dei dodici leoni di bronzo dorato che Velázquez fece fondere in Italia per sostenere proprio i sei tavoli del Salone degli Specchi². È vestito di nero come prescriveva l'etichetta spagnola³ e con il Toson d'Oro che pende dall'abbottonatura del vestito. Nella mano destra ha un foglio o memoriale e la sinistra, che sorregge il cappello, è appoggiata al tavolo. Sopra il tavolo, appesi alle pareti alla stessa altezza, sono raffigurati due grandi specchi con una cornice di ebano e sostenuti entrambi dagli artigli di un'aquila di bronzo dorato⁴. Gli specchi riflettono sulla parete opposta della stanza vari dei dipinti che facevano parte della decorazione dell'ambiente, tra i quali ne furono individuati chiaramente due dei quali ci occuperemo tra poco. La composizione si completa con un immaginario tendone rosso che la incornicia a sinistra.

Il primo della serie o prototipo che inaugura questo modello di cui verranno poi realizzate un'infinità di copie seguendo sempre lo stesso schema e la stessa composizione è quello che si trova al Museo di Belle Arti delle Asturie (fig. 21; Cat. PC13) firmato e datato 1671⁵, vale a dire l'anno in cui Carreño fu nominato pittore di Camera, motivo per cui probabilmente si tratta del primo ritratto ufficiale realizzato dal pittore asturiano appena ottenuto il posto⁶, di cui l'incarico principale consisteva nel dotare di immagini ufficiali i sovrani. Tuttavia, come è stato già indicato da Pérez Sánchez, in quest'occasione firma ancora come

¹ Questi ritratti hanno per quello un doppio valore oltre a quello artistico, perchè costituiscono la migliore fonte visiva per poter farsi idea dell'arredamento di quell'emblematico salone.

² Furono fusi a Roma dallo scultore Matteo Bonarelli; Harris, Enriqueta, "La misión de Velázquez...", *op. cit.*, pp. 115-116.

³ Fino al punto che nella visita di Cosme de Medici alla Corte, lui non vuole uscire fuori fino che abbia un abito nero; in Gállego, Julián, *Visión y símbolos...*, *op. cit.*, p. 225.

⁴ Gli specchi furono anche portati dalla Italia e fatti come coppia dei leoni; Harris, Enriqueta, "La misión de Velázquez...", *op. cit.*, p. 115.

⁵ Pérez Sánchez, Alfonso, *Juan Carreño de Miranda [1614-1685]*, Madrid-Avilés, 1985, p. 72.

⁶ Pérez Sánchez, Alfonso, *Carreño, Rizi, Herrera...*, *op. cit.*, p. 218.

pittore del Re e non come pittore di Camera, come farà invece due anni più tardi per l'esemplare del Museo di Berlino firmato e datato 1673 (fig. 22; Cat. PC14); si può quindi pensare che il ritratto sia stato realizzato prima della sua nomina ufficiale⁷ in aprile, poi ratificata in giugno⁸.



Fig. 21. *Carlo II*, Juan Carreño de Miranda, Museo dei Belle Arti delle Asturie.



Fig. 22. *Carlo II*, Juan Carreño de Miranda, Berlino, Museo Statale.

Lo spazio in cui si trova il re, così come gli elementi che lo decorano, avranno un'importanza fondamentale in questo tipo di ritratto a causa della loro enorme carica simbolica. Il Salone degli Specchi era il luogo più emblematico dell'Alcázar degli Asburgo costruito al tempo di Filippo IV e utilizzato come spazio in cui il re riceveva le personalità più in vista. Funzione che mantenne con sua madre durante la Reggenza e con Carlo stesso. Così ce lo descrivono alcuni testi che fanno riferimento alle visite di ambasciatori e mandatarî di corti straniere. La Reggente Maria Anna riceve Cosimo II de' Medici nel 1668 nel Salone degli Specchi⁹ e così fa anche Carlo II con l'ambasciatore del Duca di Moscovia nel 1687¹⁰. Ciò introduce molto bene uno degli elementi chiave, il tavolo, simbolo molto comune nei ritratti reali del tipo *Casa d'Austria*¹¹. In questi testi non solo si allude al luogo di ricevimento, bensì

⁷ *Ibidem*.

⁸ Marzolf, Rosemary Anne, *The life and work of Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*, University Microfilms INC, Ann Arbor, 1961, pp. 220-222.

⁹ Gállego, Julián, *Visión y símbolos...*, op. cit., pp. 219-220.

¹⁰ Domínguez Ortiz, Antonio, "Una embajada Rusa en la Corte de Carlos II", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1978, n° 15, pp. 171-185.

¹¹ Gállego, Julián, *Visión y símbolos...*, op. cit., p. 219.

anche alla postura e alla posizione che occupa il re Carlo II “arrimado a un bufete de pórvido”¹². Il tavolo che abbiamo già visto apparire sostenendo la corona in alcuni ritratti di Carlo II bambino¹³ è di solito adornato riccamente con un panno color porpora, ma qui appare scoperto perché sia perfettamente visibile la ricchezza dei materiali, oltre agli emblematici leoni che fanno da supporto¹⁴. Come ha segnalato giustamente Julián Gállego, il tavolo è un emblema di Maestà e Giustizia¹⁵. In questo tipo di ritratto di Carlo II il re appare con una mano appoggiata al tavolo, ma sorreggendo allo stesso tempo con la mano un ricco cappello a piume, anch'esso un eblema di gerarchia e distinzione sociale della persona che può permettersi un cappello con tali caratteristiche. Il re, inoltre, ha nell'altra mano un memoriale piegato che crediamo essere un'allusione non tanto alla sua condizione di governante, come segnala Rodríguez de Ceballos¹⁶, (il tavolo non ha funzione di tavolo da lavoro come nei ritratti in cui Maria Anna appare seduta mentre legge o ha in mano un decreto) ma piuttosto a una delle più importanti funzioni reali: il re è amministratore di Grazia e Mercede¹⁷, solo egli può concederle e accordarle a suo piacimento. Per questo aspetto il re non è giudice nel senso della funzione, ma nel senso della dignità, quindi ha in mano il memoriale e leggendolo decide se concedere o meno la Grazia o la Mercede reali¹⁸.

Come abbiamo detto, il leone è un animale emblematico della monarchia ispanica, allude alla forza e al potere del principe, il leone ispanico che vigila costantemente per il bene dei suoi sudditi¹⁹. Già Plinio considerava questo animale rappresentativo della massima forza, così come Horapollo che lo segnala come immagine di controllo vigile e potere. E Saavedra Fajardo, nella sua impresa XLV scrive: “El león fue entre los egipcios símbolo de la vigilancia [...]. No fuera señor del mundo, si se durmiera y descuidara, porque no ha de dormir profundamente quien cuida del gobierno de muchos. Como el león se reconoce rey de los animales, o duerme poco, o, si duerme, tiene abiertos los ojos. No fía tanto de su imperio ni se asegura tanto de su majestad, que no le parezca necesario fingirse despierto cuando está dormido. Fuerza es que se entreguen los sentidos al reposo, pero conviene que se piense de los reyes que siempre están velando. Un rey dormido en nada se diferencia de los demás hombres. Duerma, pero crean que está despierto. No se prometa tanto de su grandeza y poder, que cierre los ojos al cuidado. Astucia y disimulación es en el león el dormir con los ojos abiertos, pero no intención de engañar, sino de disimular la enajenación de los sentidos. No hay fortaleza segura

¹² Domínguez Ortiz, Antonio, “Una embajada...”, *op. cit.*, pp. 180-181.

¹³ Ricordiamoci di quello di Hampton Court attribuito a Mazo (Cat. PC2) e quello della Biblioteca della Fondazione Lázaro Galdiano (Cat. PC9) attribuito a Herrera Barnuevo.

¹⁴ Gállego, Julián, *Visión y símbolos...*, *op. cit.*, p. 220.

¹⁵ *Ibid.*, p. 218.

¹⁶ Rodríguez de Ceballos, Alfonso, “Retrato de Estado...”, *op. cit.*, p. 103.

¹⁷ Martínez Ripoll, Antonio, “Diego Velázquez, Hechura de Olivares, y sus simulacros de Monarquía” in *Velázquez (1599-1999) Visiones y Revisiones*, Córdoba, 1999 (publicato in 2002), p. 131.

¹⁸ Su questo tema, si veda Ruiz Rodríguez, José Ignacio, *Las Órdenes Militares castellanas en la Edad Moderna*, Madrid, 2001, pp. 56-72.

¹⁹ González de Zárate, Jesús María, “Las claves emblemáticas en la lectura del retrato barroco” *Goya*, 1985, n^{os}. 187-188, p. 62; Sebastián, Santiago “La emblemización...”, *op. cit.*, pp. 197-198.

si no está vigilante el recato”²⁰. È proprio questa qualità che viene associata al leone dall’antichità: rimanere con gli occhi aperti anche mentre dorme e anche quella che ha fatto sì che si trovi sempre associato alla figura del Principe, del Sovrano che deve rimanere vigile. Come abbiamo detto, con questo stesso significato il leone appare in Plinio, Aristotele, Horapollo e passa poi al Medioevo e lo incontriamo anche in Alciato, Horozco, Valeriano, ecc²¹.

Ma oltretutto il leone rappresenta anche il regno di León che, insieme alla Corona di Castiglia, formava il cuore della Monarchia Ispanica²².

Un altro elemento significativo sono le aquile di bronzo dorato che fanno da cornice agli specchi appesi sopra il tavolo. Possiamo notare nuovamente come l’aquila acquisti un’importanza trascendentale per gli Aburgo, trasformandosi in un elemento fondamentale del loro stemma araldico. Non a caso l’aquila è l’immagine del principe forte e potente²³. Ed entrambi, leone e aquila, vengono associati a rappresentazione della Monarchia²⁴, riflettendo la grandezza di chi dirige il suo destino²⁵. In questo senso è importante segnalare che tradizionalmente l’aquila è stata considerata il re degli uccelli, così come il leone è il re delle bestie²⁶. Non sorprende quindi che i due animali prendessero un posto speciale nello stemma araldico della dinastia più potente di tutti i tempi. Infatti l’aquila appare associata all’idea di grandezza, potere e maestà dall’antichità e viene ripresa così successivamente dall’emblematica politica sia del XVI che del XVII secolo, con un continuo riferimento alla potenza del principe, come abbiamo detto. Appare così, per esempio, nella citatissima impresa XXII di Saavedra Fajardo, in cui si dice “Si bien el consentimiento del pueblo dio a los príncipes la potestad de la justicia, la reciben inmediatamente de Dios, como vicarios suyos en lo temporal. Águilas son reales, ministros de Júpiter, que administran sus rayos, y tienen sus veces para castigar los excesos y ejercitar la justicia, en que han menester las tres calidades principales del águila: la agudeza de la vista, para inquirir los delitos; la ligereza de sus alas, para la ejecución; y la fortaleza de sus garras, para no aflojar en ella”²⁷. Idee simili si trovano anche in Juan de Borja: “cuanto mayor es el poder, que los príncipes tienen en la tierra, tanto es mayor la obligación que tienen de reconocerle de mano de Dios, de quien proceden toas las grandezas, mandos y señoríos [...] Esto se puede dar bien a entender con esta empresa del aguila con el rayo en la mano, y la letra que dize, Divinae Vindictae. Que quiere decir, *De la Divina vengança*. Porque como el aguila sea la ave de Júpiter, y el rayo las armas, con que los Antiguos dezian que castigava”²⁸.

²⁰ Saavedra Fajardo, Diego, *Idea de un Príncipe político-cristiano representada en cien Empresas*, Edizione di Sagrario López (Cátedra), Madrid, 1999, impresa 45, pp. 540-544.

²¹ González de Zárate, Jesús María, “Saavedra Fajardo y la literatura emblemática”, *Traza y Baza*, 1985, n° 10, p. 38.

²² Orso, Steven, *Philip IV...*, *op. cit.*, p. 92.

²³ González de Zárate, Jesús María, “Las claves emblemáticas...”, *op. cit.*, pp. 60-62.

²⁴ Arbeteta Mira, Leticia, “Cordero y León. Carlos II en el Salón de los Espejos”, *Reales Sitios*, 1993, n° 118, p. 37.

²⁵ González de Zárate, Jesús María, “Las claves emblemáticas...”, *op. cit.*, p. 60.

²⁶ Orso, Steven, *Philip IV...*, *op. cit.*, p. 92.

²⁷ Saavedra Fajardo, Diego, *Idea de un príncipe...*, *op. cit.*, impresa XXII, pp. 369-370.

²⁸ Borja, Juan de, *Empresas Morales*, Bruselas, 1680, Edizione facsimile, Madrid, 1981, pp. 96-97.

Proprio una delle qualità che venivano attribuite all'aquila, la forza degli artigli, che doveva essere propria anche dei governanti virtuosi nell'esercizio della giustizia,²⁹ è ciò che permette di sostenere i grandi specchi veneziani che diedero il nome a una sala tanto significativa. In questo senso lo specchio rappresentava l'immagine del principe prudente e pieno di virtù in cui si doveva rispecchiare il popolo come esempio senza macchia³⁰. Saavedra, nella sua impresa XXXII, compara il Príncipe con lo specchio, associazione di idee che era comune nella simbologia dell'epoca: "Espejo es público en quien se mira el mundo. Así lo dijo el rey Don Alonso el Sabio tratando de las acciones de los reyes, y encargado del cuidado de ellas: porque los hombres tomen ejemplos de ellos, de lo que les ven hacer, y sobre todo dijeron de ellos que son como espejos en que los hombres ven su semejanza de apostura, o de enatienza"³¹ e in un'altra parte del testo, che allega all'impresa, insiste su quest'idea del principe come esempio di virtù riflesse come lo specchio che è l'immagine della Verità "Y así en él se ha de ver, como en su persona, la Religión, la Justicia, la Benignidad y las demás virtudes dignas del imperio"³². Idee simili si trovano anche nell'Emblema XXVIII di Solórzano in cui appaiono alcune mosche che cercano di posarsi su uno specchio senza riuscirci; immagine che ci parla della necessità che il principe si mantenga puro, limpido, virtuoso (specchio), senza vizi che lo macchino (mosche) perché egli è lo specchio, il modello, a cui guarda il popolo come esempio da seguire³³. Mendo, utilizzando la stessa incisione di Solórzano, insiste sul tema nel suo Emblema VIII in cui segnala: "Así el Príncipe ha de ser espejo de su reino, en quien se miren sus vasallos, y compongan sus costumbres para esto debe conservar pureza cristalina de virtudes sin manchas, y fealdad de vicios"³⁴. In relazione molto stretta con tutto questo sistema di costruzione iconica, in base al sottile gioco simbolico dell'insieme aquila-specchi e come completamento del suo significato, si trova un altro elemento che deve essere tenuto presente in associazione all'aquila: i raggi bronzei che appaiono anche nella parte superiore della cornice degli specchi. In questo senso è risaputo che Giove avesse scelto come emblema l'aquila perché si riteneva che non potesse essere attaccata dai raggi, strumenti che il Dio degli dei utilizzava come mezzo per punire i crimini e perché si trattava dell'unico animale che potesse volare in direzione del sole, facendo riferimento alla virtù, come abbiamo detto. Questa interpretazione, accettata fin dall'antichità, appare spessissimo nei trattati di emblematica politica, dove l'immagine dell'aquila, associata alla grandezza e al potere del Principe, viene sempre collegata ai raggi, che fanno riferimento a una delle funzioni fondamentali del "mestiere" del Principe: l'amministrazione della giustizia come vicario di Dio sulla Terra. L'abbiamo visto infatti

²⁹ González de Zárate, Jesús María, "Las claves emblemáticas...", *op. cit.*, p. 60.

³⁰ Gállego, Julián, *Visión y símbolos...*, *op. cit.*, pp. 224-225; González de Zárate, Jesús María, "Las claves emblemáticas...", *op. cit.*, p. 55.

³¹ Saavedra Fajardo, Diego, *Idea de un príncipe...*, *op. cit.*, impresa XXXIII, p. 451.

³² *Ibid.*, p. 459.

³³ González de Zárate, Jesús María, *Emblemas Regio-Políticos de Juan de Solórzano*, Madrid, 1987, pp. 67-68.

³⁴ Mendo, Andres, *Príncipe perfecto y ministros ajustados*, Lyon, 1662, p. 40.

nell'impresa XXII di Saavedra Fajardo e in Juan de Borja³⁵ e lo vediamo ancora quando afferma "Lo que se da a entender con esta empresa del rayo, insignia muy conocida de Júpiter, con la letra que dize PROCVL. Que quiere decir, Lejos, Y significa, que deve el hombre huir de todos los príncipes poderosos, por el peligro que hay en tratar con ellos, y dificultarlos, y cayendo en su desgracia, ponerse a peligro de ser destruidos de sus rayos"³⁶.

La presenza di questo arredamento si unisce alla decorazione pittorica stessa della sala per dotare il ritratto di un profondo e complesso significato iconologico.

Gli specchi che sono qui raffigurati ci svelano anche un altro elemento chiave. Uno degli specchi riflette la parte posteriore della testa del re e, soprattutto, la parete opposta sulla quale sono visibili vari quadri, due dei quali hanno un'importanza fondamentale per decodificare la retorica del ritratto. Si tratta del grande ritratto equestre di Filippo IV dipinto da Rubens nel 1628, che ci è noto grazie alla copia degli Uffizi dato che l'originale andò perduto nell'incendio del 1734 (fig.22). Accanto a questo è percettibile, con grande difficoltà nella versione di Oviedo e in maniera più chiara in quella di Berlino, il supplizio di *Tizio* realizzato da Tiziano, che oggi si trova al Museo del Prado (fig. 23). Dobbiamo principalmente a Steven Orso³⁷ la nostra attuale conoscenza del programma pittorico che decorava il Salone degli Specchi. In questa sala infatti erano collocati alcuni dei migliori quadri della collezione reale, realizzati dai più famosi pittori, e il suo tetto era decorato con affreschi realizzati dai più famosi affreschisti del momento, insieme ai quali lavorarono lo stesso Carreño e il suo compagno Rizi, tutti sotto l'attenta supervisione di Velázquez nella sua veste di decoratore³⁸. Orso non ha soltanto ricostruito il programma, ma ha anche cercato di dargli un significato che va molto oltre il semplice elemento



Fig. 22. Ritratto equestre di Filippo IV, Rubens (copia degli Uffizi), Firenze.

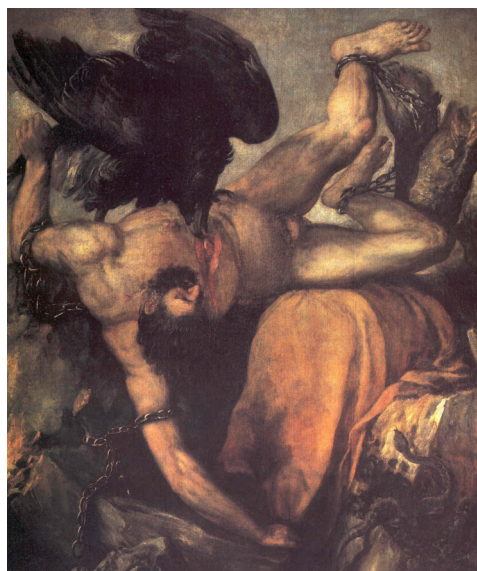


Fig. 23. Tizio, Tiziano, Madrid Museo del Prado.

³⁵ Si veda lo già detto sopra riguardo all'aquila

³⁶ Borja, Juan de, *Empresas Morales...*, op. cit., pp. 88-89.

³⁷ Orso, Steven, *Philip IV...*, op. cit., pp. 32-117. Come abbiamo già detto in precedenza, è lo studio più ampio sul salone.

decorativo e che risulta di fondamentale importanza nel tipo di ritratto che analizziamo ora.

Attraverso le tele che erano state appese si cercò di elaborare un complesso programma destinato alla glorificazione dei monarchi ispanici della Casa d'Austria, mostrandoli come principi cattolici, la cui missione era la difesa e la propagazione della fede cattolica per mezzo del loro potere politico e militare³⁹, missione che ereditavano per dinastia tutti i successivi monarchi spagnoli. In questo contesto alcune delle tele che erano appese in quella sala acquistano un'importanza fondamentale: il *Carlo V nella battaglia di Mühlberg* (fig. 24), il ritratto allegorico *Filippo II offre la Vittoria a Don Fernando* (fig. 25), entrambi di Tiziano, e *Filippo III e la cacciata dei Mori* di Velázquez (ora perduto). Si tratta di quadri che alludono tutti alle vittorie dei monarchi ispanici in cui la fede cattolica fu fatta prevalere sugli infedeli, si trattasse di protestanti, turchi o mori⁴⁰.

Ma, inoltre, “quedó la pieza tan hermosa, que deleita los ojos, recrea la memoria, aviva el entendimiento, se apacienta el ánimo, se incita la voluntad, y está finalmente publicando todo majestad, ingenio y grandeza”⁴¹. Questa citazione può ben riassumere il significato delle pretese del programma decorativo del Salone degli Specchi.



Fig. 24. *Carlo V nella battaglia di Mühlberg*, Tiziano, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 25. *Filippo II, offre la Vittoria a Don Fernando*, Tiziano, Madrid, Museo del Prado.

Tuttavia, nella linea dinastica rappresentata, mancherebbe ancora un ritratto reale che è proprio quello che si riflette attraverso lo specchio: il *ritratto equestre di Filippo IV* di Rubens. È evidente che tale disposizione non sia frutto del caso, ma risponda a un programma pensato e

³⁸ Su questo aspetto di Velázquez si veda Bonet Correa, Antonio, “Velázquez, arquitecto...”, *op. cit.*, pp. 215-249.

³⁹ Orso, Steven, *Philip IV...*, *op. cit.*, pp. 89-90.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 90-92.

⁴¹ Palomino, Antonio, *El museo pictórico...*, *op. cit.*, p. 255.

ricercato intenzionalmente con il fine di aumentare il significato allegorico e moralizzatore del ritratto di Carlo II⁴². Filippo IV viene rappresentato come fantino esperto su un cavallo in posizione di corvetta che salta su un serpente, immagine del peccato e dell'eresia. Al di sopra della sua schiena due putti sistemano la sfera del mondo indicando la responsabilità di Filippo IV di protettore del cattolicesimo in tutto il mondo; nella parte superiore guidano il sovrano le personificazioni della Divina Giustizia e della Fede Cattolica, la quale gli offre la corona di alloro come principe vittorioso. Filippo IV, padre di Carlo II, viene quindi rappresentato come difensore del cattolicesimo e nemico dell'eresia⁴³.

Con questo ritratto viene dunque manifestata la legittimità e la continuità dinastica legata a Carlo II e, allo stesso tempo, lo si definisce principe cattolico e gli viene ricordato il lavoro politico di suo padre come buon governante e, quindi, il suo dovere di continuare con la missione reale di difensore mondiale del cattolicesimo, vincendo sui nemici della Fede⁴⁴.

L'altro quadro che si può osservare per riflessione è il *Tizio* di Tiziano. Anche la presenza di questo quadro è stata interpretata in senso pedagogico facendo riferimento al giusto castigo di quanti osino attentare al potere divino e umano⁴⁵, servirebbe dunque da promemoria minacciatore per chi si arrischi a violare l'autorità del re⁴⁶. Questa interpretazione verrebbe completata dai raggi bronzei di Giove che sono rappresentati nella parte superiore della cornice degli specchi, in quanto si tratta degli strumenti che venivano utilizzati da Giove per castigare chi si arrischiava a sfidare il potere del padre degli dei⁴⁷.

In ogni caso ciò che sembra essere chiaro è che Carreño abbia seguito Velázquez in questo tipo di ritratto, dotandolo di un senso pedagogico e moralizzatore e collocando il personaggio, come fece il grande pittore sivigliano ne *Las Meninas*, all'interno di una cornice pittorica in cui i quadri che si notano sullo sfondo potenziano il significato simbolico e allegorico del ritratto stesso⁴⁸, a ciò egli unì le esperienze precedenti di Herrera Barnuevo approfittando in chiave simbolica della presenza reale, come parte dell'arredamento, di aquile e leoni che servono a rafforzare il messaggio del quadro. In questo senso Carreño colloca Carlo II in uno spazio reale, il Salone degli Specchi, ma nel quale tutto ciò che lo circonda, incluso il Salone stesso, acquista un profondo significato simbolico. Ed è proprio qui che troviamo una delle differenze fondamentali tra ciò che era stato il modello precedente di ritratto reale e le nuove esigenze rappresentative sorte sin dall'inizio del regno di Carlo II. In tutti i ritratti di Filippo IV dipinti da Velázquez, per esempio, troviamo magnificamente rappresentato il concetto di serena Maestà, grave e distante, esclusivamente per la mera presenza maiestatica del Re accompagnato solo da piccoli dettagli simbolici, ma sempre in uno spazio irreali, inesistente, potremmo quasi

⁴² Sebastián, Santiago, "La emblemización...", *op. cit.*, p. 198.

⁴³ Orso, Steven, *Philip IV...*, *op. cit.*, p. 91

⁴⁴ *Ibid.*, p. 181.

⁴⁵ *Ibidem.*; Pérez Sánchez, Alfonso, *Juan Carreño...*, *op. cit.*, p. 73

⁴⁶ Rodríguez de Ceballos, Alfonso, "Retrato de Estado...", *op. cit.*, p. 104.

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 198-199.

arrivare a dire senza uno spazio, cosa che ci trasmette l'atemporalità della Maestà Regia, il concetto di dissimulazione onesta, ossia "la imagen austera, grave y sencilla de los monarcas españoles que sin embargo consiguen proyectar de manera apabullante y sobrecogedora la majestad soberana"⁴⁹. Tuttavia in Carlo II troviamo proprio il concetto contrario, cioè quello della *simulazione* di ciò che non è, di ciò che di per sé non riesce a trasmettere. Per questo si rende necessario rappresentarlo in uno spazio reale, identificabile, che aiuti a proiettare su di lui quella Maestà e dignità reale, quel potere che gli altri sovrani della Casa d'Austria dovevano *dissimulare* per non turbare la tranquillità dei comuni mortali alla semplice contemplazione di uno dei loro ritratti. Ossia che, mentre nei ritratti di Filippo IV dipinti da Velázquez e, in generale, in quelli di tutta la dinastia, la costruzione e proiezione della Maestà reale viene ottenuta attraverso la semplice presenza del monarca, nel caso di Carlo II è lo spazio circostante che deve supplire le carenze autorappresentative del re. Il re non era capace di trasmettere di per sé il concetto di Maestà imperante soprattutto dall'epoca di Filippo II, quindi si rendeva necessario "simularla" attraverso tutto questo gioco simbolico-teatrale dello spazio reale circostante.

Tuttavia, nonostante questa apparente "realtà" ci sono elementi nel quadro che non corrispondono alla realtà fisica. Come ha già segnalato Orso⁵⁰, in nessuno degli esemplari di questo tipo di ritratto dipinti da Carreño il *Filippo IV equestre* di Rubens e il *Tizio* di Tiziano appaiono invertiti, come avrebbero dovuto vedersi invece nello specchio in cui sono riflessi; dettaglio che non sembra dovuto alla distrazione del pittore, ma piuttosto all'intenzione di renderli perfettamente riconoscibili da chiunque li contemplasse per potenziare così la forza del messaggio che si voleva trasmettere grazie a loro: la legittimità e la continuità dinastica e il pericolo che correva chi attentasse alla Divinità e osasse sfidare il potere reale; il che rafforza l'idea che la presenza di tali quadri nel ritratto, oltre a quella degli altri elementi decorativi del Salone, non sia casuale ma deliberatamente ricercata e perfettamente pensata⁵¹.

Rimane da commentare il grande tendone rosso che incornicia la composizione a sinistra e allo stesso tempo serve da immaginario baldacchino che riveste di maestà regia la persona ritratta⁵².

⁴⁹ Martínez Ripoll, Antonio, "Diego Velázquez...", *op. cit.*, p. 133.

⁵⁰ Orso, Steven, *Philip IV...*, *op. cit.*, p. 77.

⁵¹ Morán Turina, Miguel, "Reinterpretando a Velázquez: Carreño y el retrato de Carlos II", in *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid-Roma, 2003-2004, p. 72.

⁵² Gállego, Julián, *Visión y símbolos...*, *op. cit.*, p. 225.

Come abbiamo già indicato, il primo della lunga serie di questo modello di ritratto ufficiale che presenta Carlo II nello stesso spazio e con identica posa è quello del museo di Belle Arti delle Asturie (fig. 21; Cat. PC13), che apparve nel 1979, motivo per cui tutti gli esperti che si sono dedicati allo studio dei ritratti del re in quest'epoca lo ignorarono completamente, ritenendo il primo esemplare o prototipo il ritratto del Museo di Berlino (fig. 22; Cat. PC14) del 1673, considerato da Marzolf l'unico esemplare firmato e datato di questo tipo di ritratto⁵³.



Fig. 26. *Carlo II*, Juan Carreño de Miranda, Madrid, Museo del Prado.

Effettivamente sono rari i ritratti reali che Carreño abbia firmato e datato. In pratica della serie del Salone degli Specchi sono firmati e datati solo quello di Oviedo e quello di Berlino che, curiosamente, insieme all'esemplare del Prado (fig. 26; Cat. PC15), sono quelli di maggior qualità, forse proprio perché gli esemplari di maggior importanza in funzione della loro destinazione venivano in effetti firmati⁵⁴.

Considerando che quasi tutti gli esemplari conosciuti sono senza firma, risulta complicato datarli esattamente e ci possiamo basare solo sull'età apparente del re per comparazione con quelli firmati o con quelli che, sebbene senza firma espressa, sono perfettamente documentati⁵⁵.

Questo modello dovette raggiungere un successo notevole a giudicare dalla molteplicità di copie e versioni conosciute dello stesso schema che finirono nelle più svariate destinazioni. Come

abbiamo detto la funzione principale del pittore di Camera era quella di fornire ritratti ufficiali della famiglia reale. Era frequente che si stabilisse un modello, come in questo caso, e che, per esigenze ufficiali, venisse ripetuto fino alla sazietà per rispondere alle richieste dell'immagine reale. Come era logico, Carreño non poteva gestire da solo una tale quantità di incarichi, per questo motivo la partecipazione di tutta la bottega era obbligata, di qui l'enorme quantità di versioni non firmate e di qualità molto diverse, nelle quali i discepoli copiavano il prototipo creato dal maestro o addirittura i leggeri ritocchi che lo stesso Carreño poteva aver realizzato di propria mano senza troppa attenzione o dedizione.

In un documento del 1678, in cui vengono enumerati i quadri realizzati da Carreño per il servizio reale dal 1671 fino a quella data, vengono citati fino a sedici ritratti delle maestà (di

⁵³ Marzolf, Rose Mary Ann, *The life and work...*, op. cit., p. 156. Hernández, Perera, Jesús, "Pinturas de Juan Carreño de Miranda en el museo Lázaro Galdiano", *Goya*, 1957, n° 19, p. 8; ci aveva già detto che non ci sono ritratti di Carlo II datati, fino a quello di 1673.

⁵⁴ Pérez Sánchez, Alfonso, *Carreño, Rizi, Herrera...*, op. cit., p. 218.

⁵⁵ Appunto come quello della Collezione Harrach o il dipinto per il duca di Sessa.

Carlo II e della regina madre Maria Anna) in coppia: “Dos para enviar a Francia en el año de 1671; Dos que de orden de Su majestad remitió mi señora la marquesa de los Vélez al arzobispo de Tolosa que fue embajador; Dos para el Señor emperador, que los llevó el Conde de Peting (Potting) su embajador; Quatro para el palacio de Valladolid y para la Huerta que llaman del Rey; Dos que se hicieron para el Escorial y se pusieron en la celda prioral; Dos para el Señor emperador, que los llevó el Conde de Arach (Harrach) su embajador; y los otros dos que se hicieron para Francia, y los llevó el embajador Marqués de Vilars”⁵⁶.

Risulta logicamente molto complesso, per non dire impossibile, identificare e localizzare tutti i ritratti menzionati e determinare se siano ancora esistenti, già che l’abitudine era quella di spostare i ritratti da un luogo all’altro secondo la necessità⁵⁷.

Ciò che appare chiaro però è che il prototipo e testa di serie sia il ritratto del museo di Oviedo, cosa che non implica che si tratti necessariamente del primo ritratto del re che Carreño abbia dipinto, ma sicuramente del primo ritratto ufficiale. Si può pensare che il ritratto di Oviedo non sia stato dipinto direttamente, ma che sia stato realizzato precedentemente qualche ritratto a modo di studio e avvicinamento, funzione che potrebbe aver avuto il ritratto di tre quarti del Palazzo della Legion d’Onore di San Francisco (Cat. PC31). In ogni caso, l’esemplare del museo di Oviedo è il più spazioso e atmosferico perché presenta una maggior distanza tra il bordo della tela e i piedi del monarca, cosicché la figura del re rimane più lontana dandone un’immagine più infantile⁵⁸. Proprio in questo particolare troviamo una delle rare differenze (a parte la leggera variazione dei tratti del monarca che seguiva il suo sviluppo fisico) tra le numerose copie, visto che in esemplari successivi, in cui si cerca di dare al monarca un aspetto più adulto, questa distanza si accorcia e il monarca risulta più vicino allo spettatore per darne la sensazione di più cresciuto, riempiendo con la sua figura lo spazio del quadro⁵⁹.



Fig. 27. *Carlo II*, Juan Carreño de Miranda, San Francisco, Palazzo della Legion d’Onore.

Il successivo esemplare per quanto riguarda data e qualità è quello del Museo di Berlino, del 1673, quando il re aveva dodici anni, in confronto ai dieci di quello di Oviedo, ma la differenza di età nei due ritratti è appena percettibile. Circa la stessa data deve avere anche l’esemplare del Prado (fig. 26; Cat. PC15), che si trova maggiormente in relazione con quello di

⁵⁶ Marzolf, Rose Mary Ann, *The life and work...*, op. cit., pp. 226-227, documento n° 23.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 78.

⁵⁸ Pérez Sánchez, *Juan Carreño...*, op. cit., p. 73.

⁵⁹ *Ibidem*.

Berlino che con quello di Oviedo in quanto presenta un leggero avvicinamento della figura del re per farlo sembrare più adulto.

Agli stessi anni devono appartenere anche il magnifico esemplare della collezione BBVA (Cat. PC16), analogo a quello del Prado, e quello più scarso del Museo di Belle Arti di Valenciennes (Cat. PC17).

Negli esemplari successivi vedremo modificarsi il volto del monarca che acquisirà un aspetto adolescente e via via sempre più adulto⁶⁰ e verranno introdotte per questo anche leggere modifiche nello schema generale, come il maggior avvicinamento della figura del re, il suo spostamento al primo piano e il cambio di pettinatura, che, a partire dagli esemplari databili intorno al 1675-1676, non sarà più con la riga da una parte, come era abituale nei ritratti di Oviedo, Berlino e del Prado, ma con la riga in mezzo e la lunga capigliatura bionda divisa in due parti uguali che cadono sulle spalle del monarca: una pettinatura che doveva essere considerata propria della maggiore età⁶¹. Un'altra novità è che ora il Toson d'Oro non pende più dalla bottonatura della casacca come negli esemplari precedenti, ma è appeso a un cordoncino o catena. Questi cambiamenti appaiono per la prima volta negli esemplari che il Prado conserva depositati al



Fig. 28. *Carlo II*, Juan Carreño de Miranda, Villanueva i la Geltrú, Museo Balaguer.

Museo Balaguer di Villanueva i la Geltrú (fig. 28; Cat. PC18) o al Museo Provinciale di Córdoba⁶² (Cat. PC19) e verranno mantenuti negli esemplari successivi. Così dunque farebbero parte di questa tipologia di ritratto anche i due esemplari dell'Escorial, uno nella Biblioteca (Cat. PC20) e l'altro nel Museo (Cat. PC21), quello della collezione Stirling Maxwell di Glasgow (Cat. PC22) o il più tardo, dipinto dal Duca di Sessa, documentato nel 1678 (Cat. PC24).

⁶⁰ Pérez Sánchez, Alfonso, *Juan Carreño...*, op. cit., p. 73.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 73-74; Pérez Sánchez, Alfonso, *Carreño, Rizi, Herrera...*, op. cit., p. 222.

⁶² Pérez Sánchez, Alfonso, *Juan Carreño...*, op. cit., p. 74.

Probabilmente il ritratto più sorprendente di Carlo II dipinto da Carreño è quello della Collezione Harrach, documentato nel 1677, che lo presenta agghindato con il magnifico abito dell'Ordine del Toson d'Oro (fig. 28; Cat. PC23). In realtà la composizione generale e lo scenario mantengono lo stesso schema dei ritratti ufficiali a partire dal 1671, cambia solo



Fig. 28. Carlo II come Gran Maestro dell'Ordine del Toson d'Oro, Austria, Collezione Harrach.

l'abbigliamento⁶³ e vengono introdotti la corona e lo scettro sul tavolo supportato dai leoni. È stato segnalato più volte il tremendo contrasto esistente tra il maestoso abito di Gran Maestro dell'Ordine del Toson d'Oro e l'apparenza debole e malferma del monarca, con l'abito troppo grande e dando la sensazione di potersi appena mantenere in piedi senza cadere sopraffatto dal suo peso⁶⁴. Díez del Corral interpretò questo splendido ritratto⁶⁵, che ci mostra il culmine di Carreño come pittore barocco d'apparato⁶⁶, in base al significato politico che il Toson d'Oro aveva per la Casa d'Austria, in un intento propagandistico di rafforzamento di una situazione di instabilità politica e con la presentazione del re come massima espressione di Maestà, Regalità e Potere. Per questo appare il magnifico abito unito all'esplicitazione degli emblemi per eccellenza della maestà reale, la corona e lo scettro, posti sul tavolo che gli fa da

pedistallo⁶⁷. Emblemi che, sebbene assenti nei precedenti ritratti degli Asburgo spagnoli, appaiono abbastanza di frequente, come abbiamo visto, in quelli di Carlo II⁶⁸ e sui quali egli aveva bisogno di appoggiarsi costantemente per supplire a ciò che di per sé non era capace di trasmettere.

Rodríguez de Ceballos ha segnalato un'altra possibile spiegazione del perché il sovrano venne rappresentato in questo modo, in relazione al destinatario del ritratto. Il quadro fu un regalo personale della regina madre (insieme a un altro suo ritratto) all'ambasciatore imperiale Conte di Harrach che lasciava la Corte di Madrid nel 1677. Egli era stato investito cavaliere

⁶³ Pérez Sánchez, Alfonso, *Juan Carreño...*, op. cit., p. 74; Id., *Carreño, Rizi, Herrera...*, op. cit., n° 47, p. 226.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Díez del Corral, Luis, "Meditación ante un cuadro de Carreño" in *Aspectos del Barroco: el ámbito de Carreño*, Avilés, 1985, pp. 155-174.

⁶⁶ Pérez Sánchez, Alfonso, *Juan Carreño...*, op. cit., p. 74; Id., *Carreño, Rizi, Herrera...*, op. cit., n° 47, p. 226.

⁶⁷ Gállego, Julián, *Visión y símbolos...*, op. cit., p. 220.

⁶⁸ Ricordiamoci dei ritratti da bambino, iconografia creata da Herrera Barnuevo.

dell'Ordine del Toson nel 1668. Forse Maria Anna, essendo a conoscenza di questa circostanza, volle ossequiare l'ambasciatore, con il quale aveva mantenuto buoni rapporti, con un ritratto di suo figlio in veste di Gran Maestro dell'Ordine al quale anch'egli apparteneva e che gli sarebbe quindi risultato molto più familiare di uno in cui fosse rappresentato come re della monarchia Cattolica⁶⁹.

Come è stato giustamente segnalato da Pérez Sánchez, ai nostri occhi, conoscitori delle circostanze storiche e personali che circondarono Carlo II durante tutta la vita, questo ritratto impressionante, anche per la sua qualità estetica e tecnica, trasmette più la sensazione di debolezza di un Carlo II malaticcio⁷⁰, assolutamente incapace di trasmettere la dignità reale come lo faceva, per esempio, suo padre con la semplice presenza e senza la necessità di vestire nessun emblema⁷¹. All'epoca, tuttavia, la visione di un ritratto tanto impressionante doveva muovere al rispetto che meritava la semplice contemplazione dell'ancora potente Re Cattolico, espressione ultima di Maestà e Potere.

2. Il primo matrimonio reale e i ritratti in armatura



Fig. 29. *Carlo II in armatura*, Juan Carreño de Miranda, Toledo, Museo de El Greco.

Nel 1679, in occasione delle nozze reali tra Carlo II e Maria Luisa d'Orléans, Carreño realizzò un nuovo tipo di ritratto ufficiale del re, in cui egli appare con addosso mezza armatura e il cui miglior esemplare è quello conservato al Museo de El Greco di Toledo (fig. 29; Cat. PC26). In realtà anche qui lo schema generale della composizione non si differenzia troppo dal modello già commentato, infatti il re viene rappresentato nel Salone degli Specchi e si può osservare il tavolo supportato dai leoni, anche se qui il tendone acquista uno sviluppo maggiore nascondendo gli specchi. La differenza sta nel fatto che il re appare con una posa diversa, con addosso l'armatura, e sul tavolo si osservano su di un panno porpora l'elmo e il guanto di ferro dell'armatura⁷² di influenza tizianesca⁷³, unendo così all'iconografia creata dallo stesso Carreño, quella di esperienze precedenti che senza dubbio Carreño ebbe la possibilità di conoscere e

⁶⁹ Rodríguez de Ceballos, Alfonso, "Retrato de Estado...", *op. cit.*, p. 105.

⁷⁰ Pérez Sánchez, Alfonso, *Carreño, Rizi, Herrera...*, *op. cit.*, n° 47, p. 226.

⁷¹ Salvo magari il tavolo, ma comunque molto più semplice di quello che appare nei ritratti di Carlo II e, senza dubbio, non supporta nessun attributo della maestà reale perché non avevano bisogno.

⁷² Due dei attributi del potere guerriero di cui parla Gállego. Véase Gállego, Julián, *Visión y símbolos...*, *op. cit.* p. 220.

⁷³ Pérez Sánchez, Alfonso, *Juan Carreño...*, *op. cit.*, p. 74; Id., *Carreño, Rizi, Herrera...*, *op. cit.*, n° 54, p. 233.



Fig. 30. Pantoja de la Cruz, *Carlo V*, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 32. *Filippo II*, Tiziano, Madrid, Museo del Prado.

studiare nelle collezioni reali. Servano da esempio alcuni ritratti in cui vediamo i re con indosso l'armatura come il ritratto di Carlo V di Pantoja de la Cruz che riprende Tiziano (fig. 30), quello di Filippo II di Tiziano (fig. 31) o il più vicino nell di Filippo IV con un leone ai piedi di Velázquez e della sua bottega, che doveva trovarsi nella stessa sala per cui fu concepito il modello iconografico del ritratto di Carlo II armato. L'altra differenza fondamentale è che sullo sfondo si apre un finestrone dal quale si può vedere una battaglia navale che, insieme all'armatura da ammiraglio⁷⁴ che indossa il re, il bastone da generale che ha in mano, l'elmo e il guanto di ferro, conferisce al ritratto un significato bellico e militare⁷⁵ relazionato probabilmente con le circostanze del momento. Attività bellica che era una delle responsabilità inerenti alla condizione stessa di Re. In questo senso è stato segnalata l'allusione forse all'azione congiunta delle flotte spagnola e olandese contro la città di Messina, sollevata contro la monarchia con l'appoggio francese, e che fu recuperata dopo la firma della pace di Nimega con la Francia nel 1678⁷⁶. Se così fosse e accettando allo stesso tempo che si tratti del modello di ritratto inviato in Francia come lettera di presentazione per il negoziato dei matrimoni reali, il ritratto diventa un dardo avvelenato inviato a Luigi XVI in maniera molto sottile.

Risulta che nel 1680 Carreño incassò in natura (attraverso un vestito per un valore di 3344 reales) l'importo di un ritratto di Carlo II in armatura⁷⁷ che dovrebbe essere, secondo quanto ci racconta Palomino⁷⁸, quello dipinto in occasione dei negoziati delle nozze reali con

⁷⁴ Beruete y Moret, Aureliano, *Conferencias...*, op. cit., p. 178.

⁷⁵ Pérez Sánchez, Alfonso, *Juan Carreño...*, op. cit., p. 74; Id., *Carreño, Rizi, Herrera...*, op. cit., n° 54, p. 233.

⁷⁶ Rodríguez de Ceballos, Alfonso, "Retrato de Estado...", op. cit., p. 106.

⁷⁷ Marzolf, Rose Mary Ann, *The life and work...*, op. cit., p. 229, documento 24.

⁷⁸ "Y últimamente hizo aquel célebre retrato armado del señor Carlos II, para enviar a Francia cuando se trató del casamiento de Su Majestad con la Serenísima Reina Doña María Luisa de Orleans", Palomino, Antonio, *El Museo Pictórico...*, op. cit., tomo III, p. 408



Fig. 32. *Maria Luisa d'Orleans*, Cáceres, Monastero di Guadalupe.

Maria Luisa d'Orléans per inviarlo in Francia nel 1679. Questa tela, oggi perduta, dovrebbe essere il prototipo originale, del quale vennero realizzare varie copie tra le quali si trovano quella firmata e datata 1681 conservata al Museo de El Greco (Cat. PC26), quella della Hispanic Society senza data (Cat. PC27) che si credette di poter identificare⁷⁹, senza troppi argomenti, con l'originale citato da Palomino e quella del Monastero di Guadalupe (Cat. PC28), anch'essa senza data, ma che fu inviata lì nel 1683⁸⁰ in coppia con il ritratto di Maria Luisa d'Orléans sempre di Carreño (fig. 32)

3. Ritratti a mezzo busto

A partire da quel momento e fino alla sua morte nel 1685, Carreño imporrà un altro tipo di ritratto del re in cui torna alla tradizione velazqueziana del ritratto a mezzo busto il cui modello ideale è costituito dal ritratto di Filippo IV vecchio, a mezzo busto e con indosso un sobrio vestito nero, dipinto da Velázquez e del quale abbiamo due esemplari, quello del Museo del Prado e quello della National Gallery⁸¹ in cui, inoltre, appare il Toson appeso a una catena (fig. 33). Uno dei migliori esempi di Carlo II è il ritratto conservato al Museo del Prado (fig. 34; Cat. PC34), in cui tutto ricorda la sobria ed austera eleganza velazqueziana, alterata cromaticamente solo dal brillare del Toson d'Oro che pende da una catena come nel già menzionato ritratto di suo padre della National Gallery, con l'aggiunta qui dell'impugnatura della spada⁸². Questo ritratto dovrebbe essere uno degli ultimi realizzati da Carreño, dato che morì nel 1685, anno in cui si può all'incirca datare il quadro.

⁷⁹ Mayer, Augusto L., "Cuadros españoles en colecciones americanas", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, junio 1915, pp. 107-108.

⁸⁰ Questo ci offre una data approssimativa all'incirca quell'anno.

⁸¹ Pérez Sánchez, Alfonso, *Juan Carreño...*, op. cit., p. 75; Id., *Carreño, Rizi, Herrera...*, op. cit., n° 61, p. 238.

⁸² *Ibidem*.

Questo ritratto ci suggerisce una domanda fondamentale che nessuno sembra essersi mai posto. Perché Carreño, già alla fine della sua carriera, abbandonò il modello iconografico che rappresentava Carlo II nel Salone degli Specchi e che aveva avuto tanto successo, per tornare in maniera così palese ai sobri modelli velazqueziani? Potremmo quasi affermare che si tratti di una domanda retorica perché risulta estremamente complesso, se non impossibile, offrire una risposta che dia ragione della realtà. Se ne potrebbe dedurre che Carreño negli ultimi anni della sua carriera volesse equipararsi al grande Velázquez. D'altra parte bisognerebbe domandarsi fino a che punto un pittore aveva la libertà sufficiente di creare e scegliere a suo piacimento uno o l'altro modello; è più probabile che gli venissero imposti. Forse si pensava che fosse arrivato il momento di realizzare un ritratto di Carlo II eliminando quasi tutti gli elementi simbolici con l'intenzione di mostrarlo di per sé come immagine di maestà, equiparandolo così al ritratto di suo padre, il grande Filippo IV, re planetario.



Fig. 34. *Felipe IV*, Velázquez, Londres, National Gallery.



Fig. 35. *Carlo II*, Juan Carreño de Miranda. Madrid. Museo del Prado.

Dello stesso tipo di ritratto abbiamo un altro esempio di qualità superba appartenente al Banco Sabadell (fig. 36; Cat. PC35), che presenta leggere varianti nel vestito e nella collana del Toson. Si accompagna a questo un ritratto di Maria Luisa d'Orléans (fig. 37). Entrambi dovrebbero far riferimento agli ultimi momenti della carriera di Carreño e si potrebbe addirittura dubitare che appartengano alla sua mano perché il re presenta un aspetto invecchiato, dimostrando più dei 24 anni che aveva nel 1685 quando muore Carreño. Tuttavia la straordinaria qualità della pittura e il ritratto della regina che ripete la stessa tipologia fisica e risponde allo stesso prototipo del ritratto di Guadalupe, oltre a presentare un trattamento molto simile della brillantezza dei tessuti del vestito, fa sì che l'attribuzione a Carreño sia indubbia⁸³. Infatti entrambi i ritratti della regina, quello di Guadalupe intero e questo a mezzo busto, sono gli unici a noi noti che possano considerarsi interamente dipinti da Carreño. A questi possiamo

⁸³ *Ibid*, n° 62 y 63, p. 239; Id., *Juan Carreño...*, op. cit., p. 79.

aggiungere un altro esemplare di mezzo busto (fig. 38) che era conservato nella collezione Carderera⁸⁴ e risulta praticamente identico a quello intero del monastero di Guadalupe, cosa che sembrerebbe confermare che sia questo il prototipo ufficiale di ritratto della regina a partire dal quale furono realizzate le successive versioni.

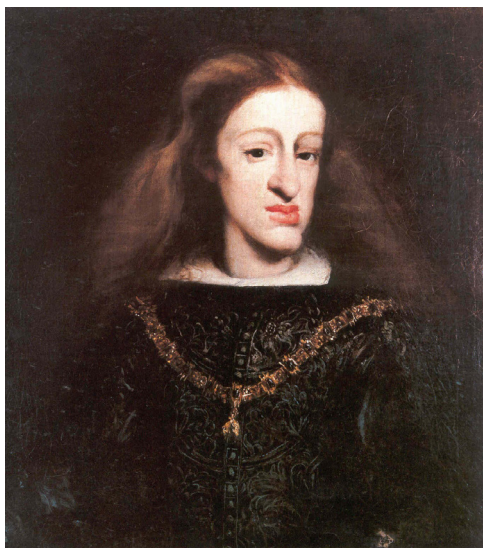


Fig. 36. *Carlo II*, Juan Carreño de Miranda, Oviedo, Banco Sabadell



Fig. 37. *Maria Luisa d'Orleans*, Oviedo, Banco Sabadell.



Fig. 38. *Maria Luisa d'Orleans*, prima nella collezione Carderera.

4. Un nuovo modello iconografico: i ritratti con orologio

Dobbiamo infine soffermarci su un'altra tipologia di ritratto del re, molto poco conosciuta e studiata, che risulta tuttavia di grande importanza perché aggiunge un ulteriore modello iconografico alla lunga lista di ritratti, oltre ad essere di gran valore dal punto di vista iconologico perché introduce un elemento che non avevamo visto fino a questo momento nei ritratti del re e che ha un significato che cercheremo di comprendere. Mi riferisco all'esemplare del Comune di Siviglia (fig. 39; Cat. PC25), molto poco conosciuto e citato e ancor meno studiato, sebbene, come ho detto, introduca alcune novità interessanti nel ritratto ufficiale di Carlo II⁸⁵. La principale differenza rispetto a tutti gli altri esempi conosciuti è costituita qui dall'introduzione di un orologio a torre sul tavolo

⁸⁴ Berjano, Daniel, *El pintor D. Juan Carreño de Miranda (1614-1685). Su vida y sus obras*, Madrid, [s.a], lámina, XLV; Marzolf, Rosemary Ann, *The life and work...*, op. cit., pp. 84 y 164; citato anche da Pérez Sánchez, Alfonso, *Juan Carreño...*, op. cit., p. 79; Id., *Carreño, Rizi...*, op. cit. n° 55, p. 233.

⁸⁵ Pérez Sánchez, Alfonso, "El retrato clásico español" en *El Retrato*, Madrid, 2004, p. 214

supportato dai leoni. Inizialmente potrebbe non sembrare strana l'inclusione di tale elemento che si vede con una certa frequenza nei ritratti cortigiani dall'epoca di Tiziano e addirittura già all'epoca di Carlo II nel ritratto dell'Infante Margherita di Mazo (fig. 5; Cat. PC58) o, come vedremo, appare con una certa frequenza nei ritratti di Maria Anna d'Austria. Ma ciò che quanto meno colpisce è che venga introdotto in un ritratto di Sua Maestà Cattolica.



Fig. 39. *Carlo II*, Juan Carreño de Miranda, Comune di Siviglia.



Fig. 40. *Filippo IV*, bottega di Velázquez, Collezione Kisters, Kreuzlingen, Svizzera.

In questo senso, sebbene si sia soliti affermare che l'orologio a torre sia un emblema che solitamente accompagna la figura reale⁸⁶, l'esperienza ci dice che in realtà l'orologio non è un elemento che appare nei ritratti reali della Casa d'Austria. Non conosco nessun ritratto ufficiale di monarca (re o regina) della dinastia asburgica nel suo ramo spagnolo in cui si possa osservare questo elemento. Si potrebbe nominare soltanto la copia di Rubens (da un originale di Tiziano) del ritratto doppio di *Carlo V e l'Imperatrice Isabella di Portogallo*, che, oltre ad essere uno dei pochi ritratti reali doppi che esistono, include sopra al tavolo un piccolo orologio a torre. Abbiamo detto che possiamo trovare l'impiego dell'orologio come emblema nei ritratti cortigiani dall'epoca di Tiziano, utilizzato generalmente per indicare simbolicamente la professione o attività del personaggio.

L'orologio a torre non è assolutamente un elemento usuale nei ritratti reali di Velázquez, come abbiamo detto, infatti non conosco nessun ritratto di Filippo IV di Velázquez in cui appaia e lo troviamo solo nel magistrale ritratto della regina Maria Anna d'Austria (e in tutte le sue

⁸⁶ Gállego, Julian, *Visión y símbolos...*, op. cit., pp. 207 y 220-223.

copie), perché sembra che la regina fosse molto appassionata di questi meccanismi⁸⁷; viene poi utilizzato, già all'epoca di Carlo II con una certa frequenza nei suoi ritratti, soprattutto dopo la maggiore età del re. Potremmo nominare come eccezione solo un ritratto di Filippo IV attribuito alla bottega di Velázquez (fig. 40), nel quale si può osservare sullo sfondo, in un'altra stanza, un tavolo coperto da un copritavolo porpora sul quale si trova un orologio a torre, simile a quello che appare in alcuni ritratti di Maria Anna come quello del Museo di Sarasota o quello dell'Alte Pinakothek.

Il fatto che esista un ritratto di Carlo II in cui appare questo elemento è quindi per lo meno degno di nota, allo stesso tempo in cui ci fa riflettere sul senso della sua inclusione nel quadro. Gli vengono attribuiti significati evidenti e abituali in quanto elemento di misurazione del tempo, ma, come abbiamo detto, il suo significato non è univoco. Per quanto riguarda quello che ci interessa, viene utilizzato nella letteratura politica come oggetto a cui si attribuiscono significati relazionati con il potere e il governo della monarchia. A questo proposito Saavedra Fajardo nella sua impresa LVII scrive: “Obran en el reloj las ruedas con tan mudo y oculto silencio, que ni se ven ni se oyen. Y aunque dellas pendo todo el artificio, no le atribuyen a sí, antes consultan a la mano su movimiento, y ella sola distingue y señala las horas, mostrándose al pueblo autora de sus puntos. Este concierto y correspondencia se ha de hallar entre el príncipe y sus consejeros. Conveniente es que los tenga [...] Y el gobierno de un Estado ha menester a muchos, pero tan sujetos y modestos, que no haya resolución que la atribuyan a su consejo, sino al del príncipe. Asístanle al trabajo, no al poder. Tenga ministros, no compañeros del imperio. Sepan que pueden mandar sin ellos, pero no ellos sin él [...] Y así, no solamente ha de ser el príncipe mano en el reloj del gobierno, sino también volante que dé el tiempo al movimiento de las ruedas dependiendo dél todo el artificio de los negocios [...] Hagan los Consejos las consultas de los negocios y de los sujetos beneméritos para los cargos y las dignidades. Pero vengan a él (el príncipe), y sea su mano la que señale las resoluciones y las mercedes, sin permitir, que, como reloj de sol, las muestren sus sombras (por sombras entiendo los ministros y validos) [...] No asiste al artificio de las rudas la mano del reloj, sino las deja obrar y va señalando sus movimientos [...] Este concierto y armonía del reloj, y la correspondencia de sus ruedas con la mano que señala las horas, se va observando en el gobierno de la monarquía de España [...] Son estos Consejos las ruedas; Su Majestad, la mano”⁸⁸. Crediamo che il testo di Saavedra risulti sufficientemente espressivo da illustrare il senso generale che all'epoca veniva attribuito all'orologio. È l'immagine del buon governo della Monarchia, in cui il meccanismo occulto sono i ministri, mentre le lancette si riferiscono al principe stesso come testa visibile che guida e segna il tempo della nazione. Concetti simili li troviamo anche in Juan de Borja: “El

⁸⁷ Hernández Perera, Jesús, *La pintura española y el reloj*, Madrid, 1958, p. 54.

⁸⁸ Saavedra Fajardo, Diego, *Idea de un príncipe...*, op. cit., pp. 663-664, 666, 668-669 y 672.

Reloj se compone de ruedas grandes, y pequeñas; el gobierno con Ministros grandes, y pequeños, que ayudan a gobernar al Príncipe”⁸⁹.

Tutta questa concezione simbolica dell'orologio potrebbe essere applicata a questo nuovo modello iconografico di ritratto del re e, ancor più, se si accettano le date approssimative di realizzazione del dipinto, dato che si inquadrebbene perfettamente nella situazione politica del momento. Il ritratto può essere datato intorno agli anni 1677-1679⁹⁰, proprio in concomitanza con il breve periodo in cui Don Giovanni d'Austria diresse il governo della Monarchia come valido. È infatti accertato che egli ottenne il suo potere non alla maniera abituale degli uomini di fiducia del secolo XVII, vale a dire, non basandosi esclusivamente sulla *privanza*, l'amicizia e la fiducia del Monarca, ma proprio al contrario, forzando la volontà del re in quello che è stato denominato il primo colpo di stato⁹¹. Probabilmente questa iconografia allude alla nuova situazione politica, con la volontà di Don Giovanni di segnare la differenza con la maniera di governare precedente, in mano alla sua maggiore nemica, la reggente Maria Anna, e ai suoi consiglieri. Ora non c'è più una reggenza che manovri gli affari di governo, ma questi sono in mano a un valido, mentre il monarca ha già raggiunto la maggiore età e Maria Anna di fatto è stata allontanata dalla Corte. Ossia che la Monarchia è ora retta dal re, con l'aiuto del Ministro e non più della reggente. Viene quindi raffigurato nel quadro il potere di entrambi. Da un lato il re rappresentato dalla propria immagine e dall'orologio di cui è la lancetta visibile, mentre ciò che si trova al suo interno, il meccanismo occulto, allude al compito del valido, Don Giovanni, che aiuta il Monarca nel suo lavoro. Questo nuovo modello iconografico risponderebbe quindi alla concezione del governo re-ministro che abbiamo commentato, utilizzata da don Giovanni come mezzo di propaganda per rafforzare e legittimare il suo potere. In questo ritratto troviamo anche la definizione chiara delle diverse funzioni che hanno il re e il valido nel governo della Monarchia e che erano già state descritte da Saavedra Fajardo sempre nell'impresa LVII: “No por esto juzgo que haga de hacer el príncipe el oficio de juez, de consejero o presidente. Más supremo y levantado es el suyo. Si a todo atendiese, le faltaría tiempo para lo principal [...] Su oficio es valerse de los ministros como de instrumentos de reinar, y dejallos obrar, pero atendiendo a lo que obran con una dirección superior, más o menos inmediata o asistente, según la importancia de los negocios. Los que son propios de los ministros, traten los ministros. Los que tocan al oficio de príncipe, sólo el príncipe los resuelva [...] Hagan los Consejos las consultas de los negocios y de los sujetos beneméritos para los cargos y dignidades. Pero vengan a él, y sea su mano la que señale las resoluciones y las mercedes [...] porque si en esto faltare el respeto, perderán los negocios su autoridad y las mercedes su agradecimiento, y quedará desestimado el príncipe de quien se habían de reconocer [...] No se respeta a un príncipe porque es príncipe, sino porque como príncipe manda, castiga y premia”⁹². Crediamo che la

⁸⁹ Borja, Juan de, *Empresas...*, op. cit., pp. 398-399.

⁹⁰ *Ayuntamiento de Sevilla. Colección de pinturas*, Sevilla, 1983, n° 17, pp. 82-83.

⁹¹ Tomás y Valiente, Francisco, *Los Validos en la monarquía española del siglo XVII*, Madrid, 1982, pp. 28-29.

⁹² Saavedra Fajardo, Diego, *Idea de un príncipe...*, op. cit., pp. 666 y 668.

citazione sia incredibilmente significativa. Risulta evidente quella massima secondo cui “il re regna, ma non governa”⁹³, per il governo quotidiano della Monarchia ci sono già altre persone: i ministri e gli uomini di fiducia di cui si serve il re per poter “regnare”, svolgere il suo compito di re che è “más supremo y levantado”. Questo ci serve a confermare che il memoriale che ha in mano il re in maniera quasi invariata nei ritratti di Carreño non allude assolutamente al suo ruolo di governante, ma al suo compito di re che regna esercitando una delle sue funzioni principali: amministrare la grazia e la mercede reali. Sono altre le persone su cui il re si appoggia per questo governo quotidiano; “su oficio es valerse de los ministros como instrumentos de reinar”; Maria Anna d’Austria durante la reggenza e Don Giovanni d’Austria ora. È per questo che durante la reggenza Maria Anna viene quasi sempre rappresentata di fronte a un tavolo con dei fogli, facendo riferimento alla sua funzione di governante della Monarchia. E durante il breve periodo di governo di Don Giovanni si fa ricorso a questa iconografia nel ritratto ufficiale del re, che lo presenta effettivamente nell’esercizio del suo compito di re con il memoriale in mano, ma con l’aiuto nell’ombra del valido, rappresentato dall’orologio, dal suo meccanismo, di cui il re è la lancetta che segna le ore.

Questo ritratto risulta quindi di enorme interesse per le novità significative che introduce come prodotto di una nuova situazione politica che, d’altra parte, per la sua brevità, determina anche uno scarso successo di questa tipologia iconografica. Infatti se ne contano soltanto questo esemplare del Comune di Siviglia e la successiva copia del Museo di Belle Arti di Bilbao (fig. 72; Cat. PC30).

5. I ritratti di Maria Anna d’Austria, regina vedova, regina reggente

In maniera parallela e complementare ai ritratti di Carlo II, Carreño de Miranda svilupperà l’immagine ufficiale della reggente, Maria Anna d’Austria, creando un’interessantissima iconografia unica nella tradizione ritrattistica degli Asburgo, frutto delle nuove esigenze rappresentative che si prospettarono con l’inedita e anomala situazione politica che si produsse dopo la morte di Filippo IV. Lo studio del ritratto di Stato in quest’epoca non si concepisce senza la presenza di Maria Anna d’Austria, per via del ruolo da protagonista che svolse negli affari politici del momento.

Allo stesso modo che per i ritratti di suo figlio, anche per quelli di Maria Anna d’Austria, Carreño, che godeva del favore di questa, fisserà definitivamente l’immagine ufficiale che veniva proiettata di lei come reggente e anche dopo la maggiore età di Carlo II, come semplice Regina madre. Sebbene sia vero che il prototipo iconografico che presenta la regina madre seduta, vestita con l’abito da vedova e con un foglio in mano non proviene da

⁹³ Lisón Tolosana, Carmelo, *La imagen del rey. Monarquía, realza y poder ritual en la Casa de los Austrias*, Madrid, 1991, p. 54.

Carreño ma da Mazo, come abbiamo visto, Carreño farà un ulteriore passo avanti nel fissare la nuova iconografia introducendo nuovi elementi che le diano tutta la forza simbolica ricercata: il tavolo al quale la regina sta lavorando per gli affari di Stato e di governo, come le competeva in quanto Reggente, e la sua collocazione, ora in maniera già esplicita, in un luogo tanto simbolico di per sé come era il Salone degli Specchi, nel quale oltretutto possiamo vedere, come nel caso dei ritratti di Carlo II, anche la decorazione reale stessa della sala, che svolge un ruolo fondamentale come rafforzamento simbolico del messaggio politico che si voleva trasmettere attraverso questo modello iconografico di ritratto della reggente⁹⁴. E come ho detto sono complementari visto che entrambi mostrano i governanti nello stesso luogo e probabilmente molti degli esemplari erano in coppia, integrando il messaggio che l'uno e l'altro trasmettevano, collocati sempre quello della reggente alla sinistra di quello del re⁹⁵.

Ma andiamo con ordine. Lo schema della composizione è il seguente. Maria Anna viene rappresentata sempre vestita a lutto con l'abito da vedova che le conferisce la nota aria monacale, seguendo la tradizione della Casa d'Austria nel modo di rappresentare le vedove.

Con questa rigidità e con l'abituale atteggiamento freddo e distante tipico dei ritratti dei monarchi della Casa d'Austria, sta seduta su una poltrona nera di fronte a un tavolo sul quale si trovano utensili per scrivere e fogli su cui la reggente poggia la mano destra, nell'atteggiamento di sbrigare gli affari di Stato; la mano sinistra invece poggia sul bracciolo della poltrona. Ci guarda direttamente con un gesto austero e con aria severa e altezzosa come se facesse una pausa dalla sua attività. Incornicia la composizione a destra un sobrio tendone nero. Sullo sfondo si osservano, come nei ritratti di suo figlio, i tavoli di pietra sostenuti da leoni di bronzo e, sopra a questi, gli specchi incorniciati da aquile dorate. Sopra gli specchi si nota un quadro rettangolare che è stato identificato con *Giuditta e Oloferne* di Tintoretto.

Come succede con i ritratti di suo figlio, anche di questo tipo di ritratto verranno realizzate numerose versioni che rispondono più o meno alla stessa disposizione con leggere varianti, come vedremo, e di qualità simili, anche se in alcuni casi si avverte, come appare logico, l'intervento della bottega.

L'esemplare del Museo del Prado (fig. 41), oltre ad essere il più noto, sebbene probabilmente non quello di maggior qualità, è stato considerato il primo ad esser dipinto, probabilmente tra il 1669, anno in cui Carreño ottiene il posto di pittore del Re, e il 1671, in cui viene nominato pittore di Camera. Un'altra versione analoga è quella del Museo di Belle Arti di Bilbao, firmata e datata precisamente nel 1673 e probabilmente, insieme all'esemplare dell'Accademia di San Carlo del Messico, la più vicina a quella del Prado per disposizione ed età della regina.

⁹⁴ Rodríguez de Ceballos, Alfonso, "Retrato de Estado...", *op. cit.*, pp. 94-96; Morán Turina, Miguel, "Reinterpretando a Velázquez...", *op. cit.*, pp. 70-71.

⁹⁵ Lisón Tolosana, Carmelo, *La imagen del rey...*, *op. cit.*, p. 146.

Il ritratto della Reale Accademia di Belle Arti di San Fernando (fig. 42) è forse il più energico e vibrante e quello di qualità più elevata tra quelli di questo tipo. Corrisponde probabilmente a una data di poco successiva ed è quello composto con maggiore ampiezza spaziale⁹⁶. Esiste un disegno al British Museum che risulta estremamente simile a questa composizione⁹⁷. Altri esempi simili, di qualità, sono quello che si trovava nella cella priorale dell'Escorial e quello del Ringling Museum of Art di Sarasota (fig. 43). Quest'ultimo però presenta alcune varianti significative. In primo luogo la prospettiva è differente in quanto avvicina la figura della regina al primo piano. Anche la disposizione delle mani è diversa



Fig. 41. *Maria Anna d'Austria*, Juan Carreño de Miranda, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 42. *Maria Anna d'Austria*, Juan Carreño de Miranda, Madrid, Reale Accademia di Belle Arti di San Fernando.

rispetto agli esemplari precedenti perché qui una mano solleva un angolo del foglio che c'è sul tavolo e la mano poggiata sul bracciolo della poltrona è più orizzontale. Inoltre, sullo sfondo, sul tavolo si vede un orologio a torre, assente in altri esemplari di questo tipo, ma che appare invece con un disegno diverso, come vedremo, in alcuni ritratti realizzati da Carreño che presentano la regina in piedi e in un altro di Claudio Coello.

Una variante significativa di questo modello è l'esemplare del Museo di Poznan (fig. 44), che mostra la regina con una penna in mano nell'atteggiamento ancora più palese di sbrigare gli affari di governo, mentre appone sul documento che ha di fronte la sua firma, senza la quale i decreti emanati dalla Giunta di governo non erano validi.

⁹⁶ Pérez Sánchez, Alfonso, *Carreño, Rizi...*, op. cit., p. 220.

⁹⁷ Llorente, Mercedes, "Imagen y autoridad en una regencia: los retratos de Mariana de Austria y los límites del poder", *Studia Historica, Historia Moderna*, 2006, vol. 28, pp. 229-231.



Fig. 43. *Maria Anna d'Austria*, Carreño de Miranda, Sarasota (Florida), Ringling Museum of Art.



Fig. 44. *Maria Anna d'Austria*, Museo de Poznan.

Vale la pena di commentare un affascinante ritratto di Maria Anna reggente che si trova in un documento illuminato. Si tratta di un privilegio, concesso alla cittadina di Vilches, di



Fig. 45. *Maria Anna d'Austria*. Illuminazione del Privilegio a la muy noble villa de Vilches de su jurisdicción y exemption de la ciudad de Baeza. Madrid, Museo Municipal.

indipendenza giurisdizionale rispetto alla città di Baeza, conservato al Museo Municipale di Madrid (fig. 45). Pare chiaro che derivi dal modello stabilito da Carreño tante volte ripetuto⁹⁸. Tuttavia troviamo alcune varianti per lo meno degne di nota che si basano fondamentalmente sul fatto che, mentre negli altri ritratti di Carreño la regina si trova nell'atteggiamento di posare, alzando la vista dai documenti di Stato che ha davanti, sul tavolo, come se facesse una pausa durante questo compito di governo, in questo caso ha la penna in mano e viene ritratta nel momento preciso in cui sta apponendo la sua firma, con la frase "Io, il Re" su uno dei documenti, senza la quale non erano validi. Un altro dettaglio curioso, che non siamo soliti vedere nei ritratti della regina di Carreño, è la collocazione di un orologio a torre sul tavolo. Grazie a queste piccole ma significative differenze o varianti notiamo che questo bel ritratto

⁹⁸ *El Documento pintado: cinco siglos de arte en manuscritos (catalogo della mostra)*, Madrid, 2000, n° 52.

illuminato assomiglia all'esemplare di Poznan perché la regina appare nello stesso palese atteggiamento di scrivere⁹⁹ e a quello anonimo del Prado, che crediamo esser copia di quello dell'Escorial, per via dell'inclusione dell'orologio a torre. È vero che anche nel ritratto di Sarasota si può osservare un orologio, ma crediamo che non si tratti del modello perché la prospettiva generale del quadro in quel ritratto è diversa, inoltre l'orologio ha un disegno molto diverso, "tipo custodia", come quello che vedremo nel magnifico ritratto di Coello della Alte Pinakothek, oltre a non apparire sul tavolo di lavoro della reggente, ma sullo sfondo sopra uno dei famosi tavoli del salone degli specchi. Il documento è datato 1673¹⁰⁰, cosa che ci offre una data approssimata che ci aiuta enormemente a datare gli esemplari che possono essere stati utilizzati da modello per la realizzazione di questa bella illuminazione. Infine, riguardo all'inclusione dell'orologio come oggetto simbolico si rimanda a quanto detto in precedenza a proposito del ritratto di Carlo II del Comune di Siviglia, relativamente al governo della Monarchia.



Fig. 46. *Maria Anna d'Austria*, Juan Carreño de Miranda, Madrid, Collezione privata.



Fig. 47. Anónimo, *Maria Anna d'Austria*, Madrid, Museo del Prado.

Abbiamo anche altri esemplari che rispondono invece a un altro prototipo di ritratto ufficiale e che rappresentano la reggente seduta con un libro di preghiere in mano. È questo il caso del ritratto di una collezione privata di Madrid (fig. 46) o degli esemplari del Prado (fig. 47) e dell'Escorial che sicuramente non sono di mano di Carreño e che presuppongono l'unione delle due tipologie iconografiche: la regina madre seduta al tavolo mentre sbriga affari di governo e, allo stesso tempo, con in mano il libro di preghiere. Esiste un altro ritratto della regina madre simile a questi che si trova sempre all'Escorial, molto simile per disposizione ed

⁹⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁰ *Ibidem.*

età, sebbene al posto del libro di preghiere troviamo la mano poggiata sul bracciolo della poltrona come in tanti altri esemplari. Sembra chiaro che si tratti di una copia di qualità evidentemente inferiore.

La rappresentazione della regina seduta con il libro di preghiere in mano non è nuova, l'avevamo già vista infatti nel ritratto doppio del Museo Víctor Balaguer (fig. 10; Cat. PC62) che colleghiamo al circolo di Herrera Barnuevo, sebbene forse non sia da scartare la possibilità che risponda a un prototipo iconografico perduto o sconosciuto creato da Carreño de Miranda all'inizio della sua carriera di pittore di Camera, perché abbiamo una testimonianza documentale che attesta che nel luglio del 1671 Carreño venne pagato per un doppio ritratto di Carlo II e sua madre¹⁰¹. Ci sarebbe anche la possibilità che Carreño abbia utilizzato per la sua composizione il modello di ritratto doppio concepito da Herrera Barnuevo, come abbiamo visto che fece con altri dettagli quale per esempio l'ambientazione nel Salone degli Specchi.

Questa iconografia della reggente verrà utilizzata da Coello nei bei ritratti della Alte Pinakothek (fig.70) e del Bowes Museum (fig. 69), seduta e con figura intera nel primo caso, in piedi e di tre quarti nel secondo.

Analogo a questi per disposizione, ma con un ventaglio in mano, abbiamo il magnifico ritratto del Museo di Vitoria (fig. 48), di una sobrietà e qualità eccezionali. Viene considerato da Pérez Sánchez il più bel ritratto di Maria Anna, trattato in maniera più intima e diretta¹⁰².

Bisogna nominare anche un altro tipo di ritratto della regina, di lunga tradizione, che la presenta in piedi, con gesto severo e posa solenne e maestosa, con la mano destra poggiata sulla poltrona e con sullo sfondo un tavolo sul quale si trova un orologio. In questo tipo di ritratto ogni cosa viene trattata con gravità e tono austero, infatti sia il tendone che la poltrona e il panno di velluto che copre il tavolo sono neri con alcuni fuochi di colore soltanto nella parte bianca dell'abito monacale e nell'orologio dorato. Di questa composizione ci sono noti due magnifici esemplari. Quello della collezione Harrach (fig. 49), dipinto nel 1677 come compagno del ritratto di Carlo II con l'abito di Gran Maestro del Toson d'Oro, e quello del Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 50) che presenta una maggiore



Fig. 48. *Mariana de Austria*, Juan Carreño de Miranda, Vitoria, Museo di Belle Arti.

¹⁰¹ Pérez Sánchez, Alfonso, *Juan Carreño...*, op. cit., p. 37.

¹⁰² *Ibid*, p. 76; Id, *Carreño, Rizi...*, op. cit., n° 40, p. 221.

prospettiva spaziale e uno sfondo più luminoso¹⁰³. Una variante è il ritratto di Alonso del Arco del Museo de Santa Cruz di Toledo.

Una volta analizzate e commentate le diverse tipologie, si tratta di studiarne il significato politico. Ciò che pare chiaro è che il ruolo politico che la reggente dovette assumere dopo la morte del marito Filippo IV e le successive conseguenze che ne derivarono determinò in gran misura l'immagine che ne venne proiettata. In questo senso dobbiamo ricordare che quando Carreño ottenne il posto di pittore di Camera la morte del re e l'inizio della reggenza erano ancora recenti. Reggenza che, come sappiamo, ebbe molti detrattori all'interno della classe governante già dai suoi inizi. Ruolo da governante per il quale Maria Anna, così come le altre regine, non era preparata e che assunse con il consiglio di una Giunta di Governo e, soprattutto e in maniera più personale, dei suoi collaboratori più intimi, prima Nithard e poi Valenzuela, che si convertirono infatti in uomini di fiducia della monarchia. Uomini di fiducia che raccolsero volontà contrarie a loro e alla reggente, capitaneggiate dal figlio illegittimo di Filippo IV Don



Fig. 49. *Maria Anna d'Austria*, Juan Carreño de Miranda, Rohrau, Austria, Collezione Harrach.



Fig. 50. *Maria Anna d'Austria*, Juan Carreño de Miranda, Viena, Kunsthistorisches Museum.

Giovanni d'Austria che scatenò una feroce campagna per screditare la reggente e i suoi uomini durante la reggenza. Per rispondere Maria Anna mise in moto i meccanismi necessari a far fronte a tali critiche utilizzando in maniera abile e sottile l'immagine ufficiale che veniva proiettata di sé stessa e del re.

¹⁰³ Pérez Sánchez, Alfonso, *Juan Carreño...*, op. cit., pp. 76-77; Id., *Carreño, Rizi...*, op. cit., n° 48, p. 227.

In primo luogo, data la particolare situazione politica del momento, non era più valido il modello abituale di rappresentazione delle Regine della Casa d'Austria¹⁰⁴, in piedi, generalmente a figura intera e, più raramente, di tre quarti, vestite lussuosamente, facendo mostra di ricchissimi gioielli, con un ventaglio, un fazzoletto, dei guanti o un libro di preghiere in mano¹⁰⁵ e poste generalmente vicino a una poltrona sulla quale appoggiano la mano o, più raramente, vicino a un tavolo ricoperto di velluto o addirittura a un cane che in alcune occasioni fu sostituito da un nano¹⁰⁶; ora era imprescindibile trovare un'altra formula che resolvesse le nuove esigenze rappresentative derivate da questa situazione e, allo stesso tempo, rispondesse in maniera contundente alle critiche contro la legittimità del suo potere e sul suo lavoro di governo¹⁰⁷. Il primo passo nella creazione di questa nuova iconografia era stato fatto da Mazo con i suoi ritratti in cui appariva il piccolo Carlo II sullo sfondo, come abbiamo già visto, o nei ritratti doppi di Herrera Barnuevo che insistevano su idee simili. Sarà tuttavia Carreño ad approfondire questo modello aggiungendo sottili elementi che rafforzeranno il messaggio propagandistico già ricercato dai ritratti di Mazo e di Herrera Barnuevo. In primo luogo troviamo la raffigurazione della regina in uno scenario per niente casuale come era il Salone degli Specchi e non in una maniera qualsiasi, ma in maniera molto determinata e studiata. Pensiamo che nulla venisse lasciato al caso o all'improvvisazione, al contrario tutti gli elementi utilizzati in questo tipo di ritratto, così come quelli dei ritratti di suo figlio, rispondono chiaramente a un programma intenzionato che cerca di trasmettere un chiaro messaggio in chiave di propaganda politica. Se già Mazo l'aveva rappresentata come regina reggente e quindi governante, con in mano il memoriale che faceva allusione a tale condizione e con il rafforzamento legittimatorio della sua autorità e potere come legittima governante rappresentato dalla presenza di suo figlio sullo sfondo del ritratto, sarà proprio con Carreño che verranno approfondite queste idee. Di qui la presenza del tavolo di fronte al quale la reggente sta chiaramente trattando affari di governo. In questo caso si tratta di un tavolo di lavoro, non di rispetto, come nel caso dei ritratti di Carlo II, che farebbe allusione ai suoi obblighi di re più che al suo ruolo di governante. Ora invece il tavolo di fronte al quale la regina è seduta, posa per niente abituale, come abbiamo detto in varie occasioni, nei ritratti dei re, indica chiaramente la sua funzione di governante, accentuata anche dal foglio che si trova su di esso e dagli strumenti di scrittura necessari a firmare i diversi decreti e i pareri. Un dettaglio che non è stato commentato è che in tutti i ritratti di questo tipo la reggente ha sempre la mano sopra al foglio che si trova sul tavolo oppure lo alza leggermente. Non crediamo che sia casuale. Pare voler mettere in chiaro a tutti che il compito di governante spetta unicamente a lei in maniera legittima e lo eserciterà in maniera personale e con determinazione.

¹⁰⁴ Rodríguez de Ceballos, Alfonso, "Retrato de Estado...", *op. cit.*, p. 94.

¹⁰⁵ Serrera, Juan Miguel, "Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte" in *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, 1990, p. 43.

¹⁰⁶ L'uso del orologio come oggetto simbolico nei ritratti reali della Casa d'Austria, non è assolutamente una delle loro caratteristiche.

¹⁰⁷ Rodríguez de Ceballos, Alfonso, "Retrato de Estado...", *op. cit.*, p. 94.

La regina sta lavorando nel Salone degli Specchi, uno spazio reale, anche se sappiamo non essere la sede del suo ufficio¹⁰⁸, ma un luogo che veniva utilizzato per i ricevimenti più importanti, come abbiamo visto. Se nei ritratti di Mazo si supposeva che la regina si trovasse nel Salone degli Specchi, allora ciò appare ancora più esplicitamente chiaro e risponde all'esigenza di collocare la regina in uno spazio che aiuti a sostenere in maniera simbolica il suo discusso potere politico¹⁰⁹. Abbiamo già visto che aquile e leoni alludevano al potere degli Asburgo e che venivano usati negli scudi araldici. Potere che veniva sottolineato anche dalla stessa decorazione pittorica del Salone. Nei ritratti di Carlo II abbiamo visto che attraverso gli specchi si riflettevano due quadri con un profondo significato allegorico. In maniera simile, sebbene non sia riflesso, vediamo nei ritratti di Maria Anna un quadro che deve avere un



Fig. 51. *Giuditta e Oloferne*, Tintoretto, Madrid, Museo del Prado

significato simbolico al di là della pura casualità. Si tratta di *Giuditta che uccide Oloferne* di Tintoretto (fig. 51) che è stato visto come un'allegoria in cui la reggente Maria Anna viene comparata con l'eroina e devota vedova biblica che, per liberare il suo popolo dall'oppressione, è in

grado di realizzare con determinazione e devozione le più pericolose imprese, e allo stesso tempo richiama l'attenzione di quelli che osano attentare all'autorità e al potere legittimo della reggente¹¹⁰. Questa immagine aveva tuttavia un importante supporto intellettuale e ideologico già da più di un secolo. Non a caso nel 1530 Erasmo dedicava il suo libro *De Viuda Cristiana* a Maria d'Ungheria, sorella di Carlo V, comparandola proprio con Giuditta. Nel libro Erasmo esalta le virtù della vedova cristiana dedicata alla famiglia¹¹¹. Famiglia e identità dinastica, due ideali sacri, indistruttibili e intrinseci alla casa d'Austria che vennero inculcati generazione dopo generazione a tutti i suoi membri come elemento di unione il cui mantenimento presupponeva la grandezza, il potere e la continuità della dinastia stessa, allo stesso modo in cui l'appartenenza ad essa legittimava i successivi sovrani nell'esercizio del potere.

¹⁰⁸ Rodríguez de Ceballos, Alfonso, "Retrato de Estado...", *op. cit.*, p. 95.

¹⁰⁹ Morán Turina, Miguel, "Reinterpretando a Velázquez...", *op. cit.*, p. 70.

¹¹⁰ Pérez Sánchez, Alfonso, *Juan Carreño...*, *op. cit.*, p. 75; Id. *Carreño, Rizi...*, *op. cit.*, n° 39, p. 220; Orso, *Philip IV...*, *op. cit.*, p. 181; Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, "Retrato de Estado...", *op. cit.*, pp. 94-96.

¹¹¹ Jordan, Annemarie, "Mujeres mecenas de la casa de Austria y la infanta Isabel Clara Eugenia" in *El Arte en la Corte de los Archidukes...*, *op. cit.*, pp. 126-127.

È stato segnalato anche un altro quadro. Si tratta di quello di Tiziano in cui Filippo II offre suo figlio Fernando alla divina provvidenza come ringraziamento per la vittoria di Lepanto (fig. 25). Viene interpretato allo stesso modo l'atteggiamento della reggente che mostrerebbe suo figlio come garante della legittimità del proprio potere esercitato a suo nome¹¹². Bisogna dire tuttavia che risulta complicato identificare con chiarezza questo quadro con qualunque esemplare analizzato. Si tratta di una tela che si osserva sopra la porta, a sinistra e un po' più in alto di quella di Giuditta e Oloferne.

Ma oltretutto, come abbiamo già detto, molti di questi ritratti sarebbero in coppia con quelli di suo figlio rappresentato nello stesso scenario simbolico. Così viene suggerito in un documento più volte citato nel quale vengono enumerati a coppie vari ritratti dei re realizzati da Carreño durante la reggenza. Questo abbinamento servirebbe da rafforzamento e complemento del messaggio simbolico e propagandistico che tali ritratti trasmettono di per sé. Si vedevano rappresentati così il Re, che lo era, anche se ancora minorenne, e come tale veniva rappresentato, e la regina Madre rappresentata come reggente, in definitiva come governante di fatto e di diritto. Esercita quindi l'autorità e il potere a nome di suo figlio, il Re, la cui presenza al suo lato lo testimonia, giustifica e legittima. Di qui il diverso significato, già commentato, che crediamo abbia l'uso del tavolo e del memoriale nei ritratti dell'uno e dell'altra.

Nel 1675, quando Carlo II avrebbe compiuto quattordici anni, Filippo IV aveva stabilito che sarebbe stata proclamata la maggiore età del Re e quindi la fine della Reggenza. Tuttavia sappiamo che questa si prolungò effettivamente fino al 1677, con l'arrivo di Don Giovanni d'Austria al potere, che allontanò Maria Anna d'Austria dalla Corte, recludendola nell'Alcázar di Toledo. Questa mancanza d'influenza da parte della regina madre su Carlo II durò soltanto due anni perché Don Giovanni morì nel 1679, con il conseguente ritorno di Maria Anna a corte e il suo nuovo influsso sulle decisioni politiche del figlio. Ma dopo questa data i ritratti di Maria Anna d'Austria non trasmettono più la sua immagine di reggente, si ritorna invece alla tradizionale rappresentazione delle regine spagnole, in piedi, appoggiata a una poltrona, con in mano un fazzoletto ricamato e, in questo caso sì, con l'orologio sul tavolo dello sfondo¹¹³. Di questa composizione abbiamo due magnifici esemplari, quello della Collezione Harrach e quello del Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 49 e 50)). A proposito di questo modello risulta inevitabile fare una comparazione tra questi ritratti di Maria Anna di Carreño e quello famoso dipinto da Velázquez. È evidente che il modello utilizzato da Carreño sia quel ritratto, sebbene attraverso i suoi possiamo osservare la nuova concezione del ritratto di Stato, oltre ai cambiamenti storici e politici accaduti in quel lasso di tempo. Sebbene la disposizione sia identica, il significato è molto diverso. Mentre il quadro di Velázquez riflette un momento felice e rappresenta la regina come consorte, in un senso molto più "cortigiano", con una gran ricchezza cromatica, i quadri di Carreño trasmettono tutto il contrario, una tristezza e una

¹¹² Orso, *Philip IV...*, *op. cit.*, pp. 76-77 y 180-181; Gutiérrez de Ceballos, "Retrato de Estado...", *op. cit.*, p. 96.

¹¹³ Morán Turina, "Reinterpretando a Velázquez...", *op. cit.*, p. 71, nota 53.

sobrietà assolute con predominio del nero costellato solo dal bianco dell'abito monacale e dall'oro dell'orologio. Vediamo anche la regina invecchiata e ora, dopo duri anni di governo della Monarchia, mostra un viso severo e austero in un atteggiamento tremendamente rigido, ieratico e distante.

Riteniamo significativo anche che si arrivi al limite dell'inclusione dell'orologio a torre in questi ritratti di Carreño che li rende consciamente identici a quello di Velázquez. Il ritratto della collezione Harrach è perfettamente documentato nel 1677, data chiave che segna un vero punto di inflessione nel regno di Carlo II perché si tratta dell'anno di fine della reggenza e dell'ascesa al potere di Giovanni d'Austria, di cui la prima azione di governo sarà allontanare immediatamente Maria Anna da Carlo II per evitare una "nociva" influenza. Prima di questo momento però, Maria Anna ebbe il tempo di commissionare tale ritratto destinato all'estero e non proprio a una corte qualsiasi, ma a quella imperiale. Per questo crediamo che la presenza stessa dell'orologio segnali di per sé i trascendentali cambiamenti storici e politici accaduti da quando Velázquez aveva dipinto il suo famoso ritratto della regina Maria Anna. Come risulta facile immaginare, il possesso di un orologio della categoria di quello che appare in questi ritratti era riservato soltanto a un personaggio potente. Era un oggetto di lusso che indicava in maniera chiara l'elevata condizione della persona ritratta, così come lo sono i gioielli, i cappelli di piume, i guanti di ambra, i sontuosi vestiti, gli stessi animali o gli oggetti esotici provenienti da oriente. Crediamo sia questo il senso, più "banale" se si vuole, con cui fu incluso nel ritratto di Velázquez, perché inoltre era fin troppo conosciuta la passione di Maria Anna per gli orologi. Significato che venne utilizzato anche nel ritratto di Carreño in unione al significato di carattere politico a cui era associato l'orologio, come abbiamo visto. È così che, al di là della natura sontuosa che rende questo oggetto un segnale dell'alta condizione della persona ritratta, probabilmente si cela il segnale politico in un momento ben determinato del regno. Forse con questo impressionante ritratto destinato alla corte imperiale austriaca che, non lo dimentichiamo, era la corte naturale di Maria Anna, la regina volle evidenziare chiaramente chi era a tenere le redini del potere, oltre a mantenere sempre presente il suo recente passato di governante di una monarchia che era, sebbene ancora non per molto, la più potente del mondo.

A quest'epoca, in cui la regina non esercita più il ruolo di reggente, deve risalire il modello iconografico che la rappresenta con un libro di preghiere aperto in mano, con una chiara allusione alla sua pietà e devozione esemplari. Tale modello verrà utilizzato in varie maniere. Esistono infatti esemplari in cui a questa tipologia iconografica si unisce quella che la raffigura seduta al tavolo (fig. 47) o altri che verranno dipinti successivamente da Claudio Coello e Alonso del Arco (fig. 69 e 70).

Un'altra cosa che richiama l'attenzione è che dopo questa data e soprattutto dopo la morte di Don Giovanni d'Austria nel 1679 e dopo il suo ritorno a corte, nonostante l'influenza che tornò ad esercitare sul figlio, non abbiamo più ritratti di Maria Anna dipinti da Carreño de Miranda. Ossia che tra il 1679 e il 1685, in cui muore il pittore asturiano, non esiste nessun

esemplare noto attribuibile a Carreño. Di fatto gli unici ritratti della regina a noi noti intorno all'anno 1685 sono i due quadri dipinti già da Claudio Coello come sostituto di Carreño al posto di pittore di Camera (fig. 69 e 70). E da questa data alla morte della regina nel 1696 abbiamo soltanto un altro ritratto, quello realizzato da Alonso del Arco proprio in quell'anno. Questa mancanza di immagini ufficiali di Maria Anna negli anni finali del regno mentre all'inizio, soprattutto durante la reggenza, erano stati tanto numerosi, non può non essere significativa e forse ne troviamo spiegazione nel ruolo esercitato dalla seconda moglie di Carlo II, Maria Anna di Neuburg che, invece di rinunciare come Maria Luisa d'Orléans, prese parte attiva negli affari dello Stato e influi fortemente sull'animo del marito, diventando il contrappeso dell'influenza di Maria Anna d'Austria.

Capitolo III

***Carlo II, re Católico, re
misericordioso:difensore della
Fede***

È risaputo che la religione cattolica fosse uno dei pilastri basilari dell'identità politica e dinastica degli Asburgo che fecero della sua difesa ed espansione un impegno verso il mondo. Non a caso consideravano il loro potere come delegati di Dio sulla terra, per cui si arrogarono la funzione di paladini del cattolicesimo proprio in un'epoca in cui quegli ideali venivano messi in dubbio con le riforme protestanti. Come tutti sappiamo, la reazione a quelle "eresie" fu la Controriforma Cattolica che consisteva fondamentalmente nella riaffermazione e nell'esaltazione di ciò che i riformatori negavano. Si creò il terreno fertile per la nascita di nuove devozioni e temi iconografici e, nello speciale campo dell'arte, dell'uso di questo stesso ruolo al servizio della Fede, per divulgare un'ideologia che veniva trasmessa attraverso le immagini, in maniera visuale quindi e per questo molto più potente. In questo senso l'arte svolse un ruolo di trascendentale importanza e, coscienti di questo, i monarchi cattolici la usarono profusamente come mezzo per diffondere tali concetti.

L'idea comunemente accettata da tutti i membri della dinastia era che la principale missione della monarchia spagnola come delegata di Dio sulla terra consistesse nella difesa della religione cattolica come monarchi cattolici per eccellenza. In questo modo divennero i Paladini della Controriforma assumendo la missione fondamentale di propagare la Fede per tutto l'orbe della Terra. Quest'origine divina della monarchia determinava pertanto certi obblighi intrinseci alla sua natura che consistevano concretamente nel divenire difensora della Fede e della Chiesa Cattolica contro le eresie riformiste, arrivando anche all'uso delle armi per raggiungere il fine, cosa che era pienamente giustificata. In questo modo l'uso delle armi diventava garante della difesa della Fede secondo convenienza.

Armi e Fede, Trono e Altare, Politica e Religione si uniscono a formare la concezione della monarchia più potente della Terra, la cui guida visibile era niente meno che il Re Cattolico che aveva ricevuto, come delegato, direttamente da Dio, non solo il suo potere, legittimato pertanto nell'esercizio e applicazione, ma anche la divina e sacrosanta missione di difendere e propagare, con l'uso delle armi se era necessario, la Fede cattolica e la sua Chiesa, cosa che serviva anche a legittimare e giustificare qualsiasi azione politica e di espansione territoriale.

1. Carlo II e il culto eucaristico. L'uso dell'incisione

Come succedeva con i suoi antenati, anche nel caso di Carlo II sono abbondanti le immagini che insistono nel presentarlo già da molto piccolo come principe Cattolico che, come erede di una discendenza tanto insigne, assume la storica missione della Casa d'Austria di difensore della fede cattolica e, perché no, dell'Eucarestia, culto specificatamente cattolico contestato dagli eretici eterodossi e che costituiva uno dei segnali di identità storico-dinastica della Casa d'Austria.

Un chiaro esempio lo troviamo in una delle stampe che illustrano il libro di Torre Farfán dedicato alle feste celebrate a Siviglia per la canonizzazione del re San Fernando. In



Fig. 52. *Carlo II come Re Cattolico*, Francisco de Herrera el Mozo, Madrid, Biblioteca Nazionale.

questa stampa troviamo l'immagine allegorica di un Carlo II ancora bambino, come Re Cattolico (fig. 52; Cat. GC3), attorniato dalle personificazioni allegoriche della Religione e della Pace. Nel cielo una mano divina tiene una spada incoronata. Sembra chiaro che si tratti di un riferimento al potere del re, emanato da Dio, ma allo stesso tempo, alla giustizia con cui deve governare il principe. Vale a dire che Dio consegna il potere ai re ma sottomesso alla legge divina come segnala il libro dei proverbi: “Per mezzo mio regnano i re e i magistrati emettono giusti decreti; per mezzo mio i capi comandano e i grandi governano con giustizia” (Proverbi 8, 15-16). Seguendo il medaglione con il ritratto del re si trovano, a sinistra, l'allegoria della Religione che porta una croce e un libro e appare vittoriosa su un essere mostruoso ai suoi piedi, evidente allusione alla Religione vittoriosa sull'eresia. Dall'altro lato,

la Pace, seguendo Ripa, è raffigurata con la cornucopia in mano e con una torcia mentre dà fuoco a un rogo sul quale sono ammonticchiati elementi bellici. Viene completato così il messaggio politico della stampa. Vale a dire il re che riceve il potere da Dio, diviene il suo vicario sulla terra e deve esercitare l'amministrazione della giustizia in conformità alla legge per difendere la Religione e mantenere la Pace nei suoi regni¹. Religione, Fede e Giustizia; la Fede lo proclama proprio come difensore e diffusore della religione cattolica, ma, allo stesso tempo, allude espressamente al fatto che il potere del monarca proviene da Dio, cosa che implica una serie di obblighi; e la giustizia ricorda che il compito fondamentale del governante è quello di amministrarla in conformità alla legge. In questo modo Fede e Giustizia diventano in maniera complementare gli elementi legittimatori della condizione reale.

Oltre all'Eucarestia uno dei culti propri del cattolicesimo spagnolo fu la Vergine Immacolata, che durante il regno di Filippo IV ricevette un grande slancio promuovendo presso la Sede Apostolica la definizione del dogma dell'Immacolata Concezione. Possiamo scoprire entrambi i tratti d'identità del cattolicesimo spagnolo in una significativa stampa dall'evidente significato politico. Ci riferiamo all'incisione di Pedro de Villafranca già analizzata in precedenza (fig. 11; Cat. GC13) con il ritratto doppio di Maria Anna d'Austria in veste di

¹ González de Zárate, Jesús María, “Algunas consideraciones sobre el contenido alegórico en el grabado político del siglo XVII”, *Norba-Arte*, 1989, IX, pp. 79-85.

regina reggente che tende la corona di Spagna verso suo figlio, sempre sotto alla protezione offerta dai due culti. Viene ricordato quindi al giovane principe che il suo principale impegno come monarca Cattolico, legittimato proprio perché riceve il suo potere da Dio, sarà la protezione della Fede, espressa qui dalle due forme di pietà più importanti degli Asburgo spagnoli.

Ma forse vediamo meglio riflessi tutti questi aspetti relazionati con la pietà e la devozione della Casa d'Austria (*Pietas Austriaca*), allo stesso tempo in cui viene espresso questo discorso di legittimazione religiosa della regalità, poggiata proprio sulla missione provvidenziale della monarchia cattolica come protettrice e propagatrice della fede, nella famosa incisione di Romeyn de Hooghe che raffigura Carlo II inginocchiato mentre cede la sua carrozza a un sacerdote che porta il viatico (fig. 53; Cat. GC19). L'incisione glorifica un fatto storico che, come vedremo, ha anche numerose implicazioni di tipo politico-religioso. Pare che



Fig. 53. *Carlo II cede la sua carrozza al viatico*, Romeyn de Hooghe, Madrid, Museo Municipale.

un giorno di gennaio del 1685, mentre il re tornava da una giornata di caccia, il seguito incrociò un sacerdote che camminava di fretta insieme a un chierichetto. Carlo II gli chiese se portava il Santo Sacramento o l'unzione. Il sacerdote gli rispose che portava il viatico a un moribondo. Sentendo la risposta il re scese rapidamente dalla sua carrozza inginocchiandosi al Santo Sacramento e offrendo al sacerdote di

occupare il suo posto sulla carrozza. Il re accompagnò poi il sacerdote a casa del malato assistendo al rito sacramentale con grande devozione. Inoltre si incaricò di consegnare una elemosina perché la figlia del malato non rimanesse abbandonata quando sarebbe morto. Dopodiché il re partì alla volta della corte tra le acclamazioni e le lacrime di un popolo emozionato di fronte a un tale atto di fervorosa devozione da parte del loro re. Viene così raccontato l'atto di devozione misericordiosa in una stampa pubblicata a Siviglia² e, come ci si può immaginare, apparvero molti altri libretti che esaltavano la misericordia del Re in un'azione tanto devota. Ma le connotazioni del fatto vanno oltre il semplice aneddoto che parla della devozione regia verso il Santo Sacramento. È, oltre a questo, un fatto in cui possiamo

² Raccolto in Álvarez-Ossorio, Antonio, "Virtud coronada: Carlos II y la piedad de la Casa de Austria" in *Política, religión e Inquisición en la España Moderna, homenaje a Joaquín Pérez Villanueva*. Madrid, 1996. p. 39.

trovare alcuni dei principi di base relativi sia alla legittimazione religiosa della regalità e del lignaggio, sia al discorso della *Pietas Austriaca*. Troviamo quindi riformulato il principio mille volte ripetuto dell'unione indissolubile tra politica e religione³.

Ciò che risulta evidente è che si parte da un fatto che all'epoca aveva connotazioni storiche con vincoli dinastici che a noi, che non conosciamo questo "linguaggio", sfuggono. Proviamo dunque a guardare "dietro" all'incisione per cercare le ragioni profonde che motivarono l'atto di devozione che vediamo nella stampa. È chiaro che tutto ruota intorno alla devozione verso il mistero dell'Eucarestia da parte della Casa d'Austria, è questo il fatto principale che viene rappresentato e che, in maniera generale, si vuole render chiaro. Otteniamo quindi una prima e immediata lettura dell'incisione che ci presenta Carlo II come un re sinceramente devoto al Santissimo Sacramento dell'Eucarestia, ma, come vedremo, questa devozione racchiude evidenti allusioni dinastiche relazionate con la stessa legittimazione della monarchia per volontà della divina provvidenza.

Attraverso la fervorosa venerazione al Santissimo Carlo II rinnovava il vincolo speciale degli Asburgo con la Sagrada Forma, nata da una leggendaria azione di devozione il cui protagonista era niente meno che il fondatore della dinastia, il conte Rodolfo IV. Un giorno in cui il conte era uscito a cacciare vide un sacerdote che cercava di attraversare un fiume per portare il santo sacramento a un moribondo. Rodolfo scese dal cavallo per cederlo al prete, regalandoglielo dopo aver attraversato il fiume perché non considerava decoroso utilizzare nuovamente per la caccia o la guerra un cavallo che aveva portato Cristo santissimo. Quest'azione sarà capitale e avrà un'importanza trascendentale in futuro, perché, grazie alla riverenza del conte d'Asburgo di fronte al Santo Sacramento, la Casa d'Austria sarà scelta da Dio per ricevere le maggiori considerazioni e glorie terrene; viene cioè introdotto il favore divino nella Casa d'Austria, non solo per il conte, ma per la sua ininterrotta successione come espresso dalle profetiche parole con cui la leggenda racconta che il chierico congedò Rodolfo. Poco dopo diventerà Rodolfo I di Germania, re dei Romani, iniziando la discendenza degli imperatori della Casa d'Austria. Attraverso quel atto riverente del conte Rodolfo sorge l'intimo vincolo tra la Casa d'Austria e la provvidenza di Dio. Osserviamo così il discorso legittimatorio della dinastia allo stesso tempo in cui il servizio costante degli Asburgo alla religione cattolica fa da garante della continuità del favore divino. La grandezza della Casa d'Austria si fonda pertanto sulla volontà della Provvidenza divina e il servizio a questa garantisce la sua continuità al potere.

La leggenda di fondazione della Casa d'Austria e tutto quello che implicava fu utilizzata in immagini simboliche molto utili ai fini che venivano perseguiti in relazione con la legittimazione della monarchia.

Nell'ambito delle difficoltà di successione della seconda metà del XVII secolo, prima con la successiva morte dei figli maschi di Filippo IV e soprattutto dopo, con Carlo II nell'incapacità di procreare, quella devota azione del fondatore del lignaggio veniva interpretata

³ *Ibid.*, p. 40.

nel senso di assicurare la successione della dinastia con il favore divino come intermediario, per cui si rendeva necessario “rinnovare” quel “patto” che il conte aveva siglato con Dio attraverso l’esercizio della *pietas eucharistica* perché, come afferma Andrés Mendo “Al cuidado de la religión está vinculado el premio. El culto que se le da, retorna luego de Dios en colmados beneficios”⁴ che dovevano concretizzarsi in questo caso con l’arrivo dell’anelato erede di una tanto insigne e gloriosa dinastia. Si associa la devozione e la misericordia della Casa d’Austria, materializzata nella difesa della Fede e della Religione, con il servizio a Dio per essere stata “eletta” per una missione tanto alta e, in cambio, la successione sarebbe stato il risultato del favore celestiale.

Così dunque, dietro all’atto di devozione in sé, Carlo II era cosciente del trascendente significato che aveva l’azione nell’anelata sussistenza della dinastia. Con questo nuovo atto di devozione di fronte a Cristo santissimo, Carlo II rinnovava l’obbligato servizio a Dio per poter ottenere in cambio la sua grazia nella forma dell’anelato erede che assicurasse la continuità di una dinastia tanto nobile. Ci si aspettava quindi che quelle parole con cui il sacerdote a cui Rodolfo aveva ceduto il cavallo profetizzava continuità e discendenza assicurate, si compiessero in questo momento tanto delicato, specialmente quando pareva che la provvidenza si riversasse in grazie divine sull’altro ramo della Casa, che era riuscito a sconfiggere nel 1683, contro ogni pronostico, i turchi infedeli che avevano assediato l’emblematica città di Vienna⁵.

La vittoria degli eserciti imperiali e polacco il 12 settembre 1683 nella battaglia di Kahlenberg, che mise fine all’assedio di Vienna, costituirà l’origine, al meno in parte, dell’incarico da parte della Monarchia di alcune delle opere d’arte più rivelatorie del momento storico che si viveva, nelle quali, Carlo II approfittava nuovamente per ripetere la *pietas eucharistica*, il suo servizio a Dio, e di chiedergli umilmente, ma già in maniera angustiosa, che provvedesse la Monarchia Cattolica di un erede. Sarà questa, come vedremo, una delle ragioni più profonde che diede origine al trasferimento della Sagrada Forma dell’Escorial dalla basilica alla sagrestia, immortalizzata per l’eternità nell’impressionante quadro di Coello.

2. L’Auto de Fe di Francisco Rizi

Come vediamo, negli ultimi anni del regno si insisterà nel presentare il re come compendio di virtù di principe Cattolico e difensore della Fede attraverso la sua misericordia e devozione esemplari⁶. Non a caso, come abbiamo visto, una delle caratteristiche primordiali della *Pietas Austriaca* era proprio l’esercizio misericordioso e devozionale verso il santo sacramento dell’Eucarestia, con complesse connotazioni politiche.

A questa intenzione rispondono tre quadri commemorativi realizzati nel periodo che va dal 1683 al 1690 in cui, sebbene non si tratti strettamente di ritratti di Carlo II, la sua presenza

⁴ Mendo, Andrés, *Príncipe perfecto y ministros ajustados. Documentos políticos y morales*, Lyon, 1662, p. 71. Racolto in González de Zárate, Jesús, M^a, *Emblemas Regio-Políticos...*, op. cit., imblema IX, p. 49.

⁵ Álvarez-Ossorio, Antonio, “Virtud coronada...”, op. cit., pp. 46-50.

⁶ Il Duca di Maura ci offre una immagine di Carlo II “sinceramente devoto, a quién no fatigan nunca las funciones de la Iglesia por mucho que se prolonguen”; Maura Duca de, *Vida y reinado...*, op. cit., p. 277.

acquista un importantissimo valore rappresentativo. Ci riferiamo al famoso *Auto de Fe del 1680* dipinto da Francisco Rizi nel 1683 (fig. 55; Cat. PC64), a *Carlo II adora l'Eucarestia* realizzato da Pedro Ruiz González sempre nel 1683 (fig. 62; Cat. PC65) e, ovviamente, all'opera maestra di Claudio Coello *La Sagrada Forma* della Sagrestia dell'Escorial (fig. 58; Cat. PC66), dipinta tra il 1685 e il 1690 e della quale mi azzarderei ad affermare che si tratta di una delle opere culmine del Barocco spagnolo. I tre quadri avranno anche un importante valore storico e documentale perché immortalano eventi religiosi realmente accaduti. E tutti e tre, come vedremo, sono in relazione tra loro.

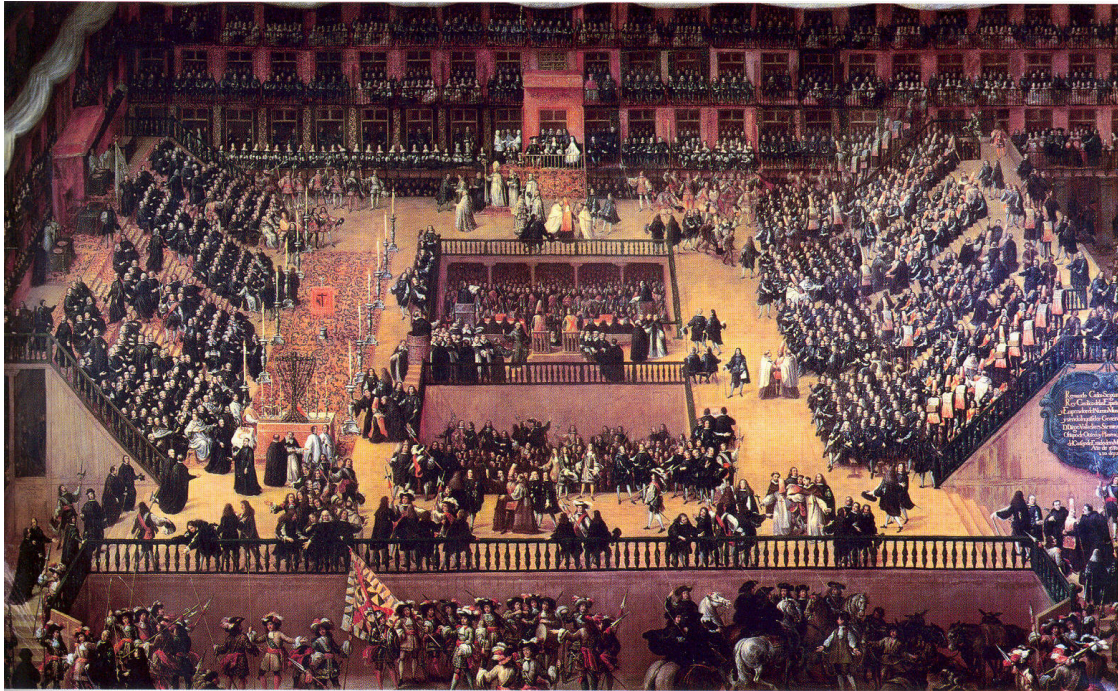


Fig. 55. *Auto de Fe del 1680*, Francisco Rizi, Madrid, Museo del Prado.

I quadri commemorativi che vengono commissionati ora e che abbiamo nominato non sono di tema bellico ma di carattere e motivazione religiosa, con uno sfondo politico di scarso significato, in un intento di mostrare il re come difensore della Fede⁷.

Uno di questi è l'*Auto de Fe del 1680*, dipinto da Rizi nel 1683, anche se i fatti a cui fa riferimento avvennero a Madrid nel 1680; un altro è *La Sagrada Forma* che sarà dipinto da Coello sebbene inizialmente fosse stato commissionato a Rizi nel 1685; il terzo è quello di Ruiz González che si riferisce alla misericordia del monarca.

Il quadro di Rizi riflette con grande minuziosità i vari e complessi atti, rituali e cerimonie che ebbero luogo in occasione della celebrazione dell'ultimo Atto Generale di Fede della Casa d'Austria⁸ celebrato nel 1680 nella Plaza Mayor di Madrid. Questo quadro ha quindi per noi un importante valore come documento storico che riflette fatti determinati che rispondono a motivazioni chiare e che poco hanno a che vedere con reali necessità politiche⁹

⁷ *Ibid*, pp. 357-358.

⁸ Maura Duca di, *Vida y reinado...*, op. cit., p. 267.

⁹ *Ibid.*, pp. 267-268.

ma piuttosto propagandistiche. Si configura come spettacolare rappresentazione teatrale, tipica del gusto barocco, che elogia il sentimento cattolico di cui il re Carlo II doveva essere il paladino, da lui presieduta come a suo tempo¹⁰ lo era stata da suo padre Filippo IV. Un atto tanto solenne e macchinoso fu sfruttato con fini politici secondari, relazionati con la glorificazione del monarca, perché in realtà non c'erano sufficienti ragioni che giustificassero una tale dimostrazione¹¹.

Il quadro risulta straordinariamente complesso per la quantità di personaggi che appaiono e perché in realtà riflette simultaneamente varie scene che ebbero luogo durante la celebrazione dell'Atto¹².

Ai nostri fini ciò che risulta più interessante è che sul balcone centrale, nell'atto di presiedere la celebrazione, sono seduti di fronte a un parapetto e sotto un basso baldacchino, il re Carlo II con alla sinistra in quest'ordine la regina appena insediata, Maria Luisa d'Orléans e la regina madre, Maria Anna d'Austria. In questo senso risulta curioso constatare che le due donne si trovano alla sinistra del monarca, mentre la sua destra rimane libera, volendo forse indicare che il re governa da solo sfuggendo alla tutela della madre e senza l'appoggio di nessun valido. Vedremo ripetuta la stessa posa, anche se con i personaggi in piedi, sulla volta della scala dell'Escorial.

Venne ordinato di realizzare il quadro per commemorare e ricordare l'evento in cui Carlo II appare rappresentato come sintesi di misericordia e devozione, difensore e protettore della Fede Cattolica.

Abbiamo parlato della relazione tra questo quadro e la *Sagrada Forma* di Claudio Coello, non a caso inizialmente anche questo doveva essere dipinto da Francisco Rizi, a cui fu commissionato nel 1685, e di cui realizzò addirittura il primo bozzetto. In questo senso dobbiamo indicare che la solenne cerimonia di trasferimento della *Sagrada Forma* incorrotta, venerata all'Escorial dai tempi di Filippo II, dalla basilica alla sua nuova ubicazione sull'altare della sagrestia predisposta a tal fine e raffigurata nella *Sagrada Forma*, ebbe luogo alla fine del 1684, per celebrare la liberazione di Vienna dall'assedio turco avvenuta nel 1683 e rendere grazie a Dio per quella vittoria. Risulta quindi evidente la vicinanza delle date tra i due dipinti e la loro motivazione religiosa¹³ dato che nessuno dei due commemora realmente una vittoria militare spagnola.

¹⁰ Dal 1632, non si celebrava a Madrid un Auto General de Fe.

¹¹ *Ibid.*, p. 269.

¹² Angulo, Diego, "Francisco Rizi...", *op. cit.*, pp. 262-263 y 370.

¹³ Benché con chiaro utilizzo politico

3. Carlo II, difensore dell'Eucarestia in America

Il sentimento della *Pietas Austriaca* e di conseguenza l'immagine di Carlo II come principe virtuoso, devoto difensore della Fede e del Santo Sacramento, li troviamo con le stesse caratteristiche anche nei territori più lontani della Monarchia, ossia nei suoi possedimenti americani. Ne sono esempio due tele anonime della scuola cuscegnna e di composizione molto simile. In uno (fig. 56; Cat. PC63) il re Carlo II, spada in mano, difende il Santissimo che porta Santa Rosa di Lima in una complessa custodia, elevata verso il cielo, dove si trovano Dio Padre, Gesù Cristo e lo Spirito Santo. Nell'altro (fig. 57) il concetto è molto simile. Su di una colonna al



Fig. 56. *Carlo II, difensore della Eucarestia con Santa Rosa di Lima*, Lima, Museo Pedro de Osma.



Fig. 57. Anonimo, *Carlo II difensore della Eucarestia insieme a Santo Tomaso di Aquino*, C Chiesa di San Pedro, Lima.

centro della composizione è depositata la custodia che contiene la Sacra Eucarestia. A un lato viene rappresentato il re Carlo II (che ha ai piedi il leone e l'orbe su cui sono stati depositati la corona e lo scettro) in una posa quasi identica a quella del quadro precedente, mentre interviene con la spada sguainata come attivo difensore della Sagrada Forma, evitando che gli infedeli, nemici della fede cattolica, che si trovano dalla parte opposta e hanno legato la custodia con delle corde, la facciano cadere e si impossessino del Santo Sacramento con il fine di profanarlo. Carlo II conta sull'aiuto di un'intera corte celestiale che vediamo in alto e tra cui si trovano Dio Padre, Gesù Cristo, lo Spirito Santo, San Giuseppe, la Vergine Maria madre di Cristo, l'arcangelo Michele che pesta il demonio e San Giovanni Battista. Dietro al re vediamo un personaggio che stringe con forza la custodia e che viene identificato con il Dottor Angelico. Ai

piedi della colonna è inginocchiata la personificazione della Religione con la croce in una mano e abbracciata alla colonna con l'altra. Alle loro spalle sono accompagnati da un esercito¹⁴. È significativa la similitudine con l'incisione che raffigura Filippo IV come difensore della Fede nella quale sopra una colonna appare il calice con il corpo di Cristo consacrato. Pare quindi evidente che questa iconografia abbia trovato origine nelle incisioni giunte a quelle zone americane e che i pittori indigeni abbiano poi assunto quei temi propri del mondo occidentale fino a trasformarli in elementi caratteristici della propria cultura. Come nell'incisione, la colonna, elemento dinastico dall'epoca di Carlo V, allude al compromesso storico assunto dagli Asburgo come difensori del cattolicesimo, perfettamente espresso dalla figura della Religione protetta dietro al Re Cattolico contro i mori o turchi che la minacciano. Conviene puntualizzare che nella mentalità dell'epoca i mori e i turchi venivano identificati come nemici per antonomasia della Fede e della Religione Cattolica e non a caso continuavano le lotte con i turchi che minacciavano seriamente le frontiere orientali dell'Impero. Si tratta dell'archetipo utilizzato per simboleggiare in maniera generale tutti i pagani e gli avversari della Fede Cattolica.

Religione Cattolica che aveva tra i suoi pilastri basilari proprio il sacramento dell'Eucarestia, così come la religiosità e la devozione della Casa d'Austria. Si presuppone quindi un'associazione di idee (tipica del gusto barocco), nella quale si mescolano tutti gli elementi significanti per arrivare a costruire un discorso di esaltazione del Santissimo e di Carlo II come *Defensor Fidei*.

¹⁴ *Perú indígena y Virreinal*, Barcelona-Madrid-Washington, 2004-2005, n° 203.

Capitolo IV

Claudio Coello e la Sagrada Forma

1. La *Sagrada Forma* (fig. 58; Cat. PC66)

L'enorme tela che rappresenta un ritratto collettivo di Carlo II e parte della sua corte mentre adorano la sacra Eucarestia è quella tradizionalmente nota come *La Sagrada Forma*, realizzata da Claudio Coello tra il 1685 e il 1690. Fortunatamente si trova ancora nella sua ubicazione originale, sull'altare della sagrestia della chiesa del Reale Monastero, utilizzato ancora con la funzione per la quale fu concepito. Questa opera culmine del barocco spagnolo viene nominata e riprodotta praticamente in tutte le storie della pittura spagnola del XVII secolo, sebbene non sia stata prestata molta attenzione alle circostanze concrete del momento in cui fu commissionata, i rapporti con la situazione politica del momento e il valore simbolico che racchiude l'opera¹. Tutto ciò fu studiato in maniera estesa da Edward Sullivan in un articolo² da lui successivamente incluso come capitolo intitolato *La Sagrada Forma* nella sua famosa monografia³.

L'incarico di dipingere una tela che rappresentasse il trasferimento della *Sagrada Forma* dalla chiesa del monastero al retablo dell'altare della sagrestia costruito a tal fine, che rendeva grazie a Dio per la liberazione di Vienna dall'assedio turco, fu assegnato a Francisco Rizi nel 1685 ed egli ne realizzò un primo bozzetto, ma poi morì poco dopo quello stesso anno. Fu allora chiamato al monastero il suo discepolo Claudio Coello che ereditò l'incarico. Pare che il tema che stava prefigurando Rizi alla sua morte fosse lo stesso realizzato poi da Coello⁴, anche se quest'ultimo cambiò alcuni elementi e preferì cominciare il dipinto di nuovo⁵.

1.1. Descrizione

Il quadro de *La Sagrada Forma* è una tela enorme di circa 5 metri di altezza per 3 di larghezza. Si trova ancora collocato in un ricco retablo scolpito sull'altare, a un estremo della sagrestia della basilica dell'Escorial. La cerimonia religiosa che raffigura è il trasferimento della reliquia dell'Ostia incorrotta di Gorkum dall'altare dell'Annunciazione a quello della sagrestia, accaduta il 19 ottobre del 1684 in occasione della liberazione della città di Vienna dall'assedio turco. Coello ideò una complessa composizione con un gran numero di personaggi.

La scena catturata da Coello rappresenta il momento in cui il numeroso gruppo che accompagnava la reliquia si trova in adorazione della *sagrada forma* nello scenario stesso della sagrestia e si può vedere in fondo alla sala rappresentata quasi nella sua totalità. Davanti all'altare si trova l'officiante di cerimonia, il priore del monastero, frate Francisco de los Santos, che sostiene la custodia contenente l'Ostia incorrotta. Più in basso, nell'angolo inferiore

¹ Sullivan, Edward J., *Claudio Coello...*, op. cit., p. 109.

² Sullivan Edward J., "Politics and Propaganda in the *Sagrada Forma* by Claudio Coello" *The Art Bulletin*, 1985, n° 67, pp. 243-259.

³ Sullivan, Edward J., *Claudio Coello...*, op. cit., pp. 110-135.

⁴ Gaya Nuño, Juan Antonio, *Claudio Coello...*, op. cit., p. 20.

⁵ Palomino ci racconta che, secondo Coello, aveva il punto di prospettiva troppo in alto, quindi preferì cominciare la composizione di nuovo; Palomino, Antonio, *El Museo Pictórico...*, op. cit., p. 457.

sinistro, appare un gruppo di tre personaggi due dei quali furono identificati con lo stesso Coello (di profilo) e con il sindaco di San Lorenzo del Escorial che gesticola con la mano, mentre fino a questo momento non è stato possibile scoprire l'identità del terzo.

Di fronte a Francisco de los Santos si trova il re inginocchiato su un inginocchiatoio. È



Fig. 58. *La Sagrada Forma*, Claudio Coello, Monastero de El Escorial.

rappresentato di profilo e appare in adorazione della Sagrada Forma mentre sostiene un cero acceso con la mano destra e il cappello con la sinistra. Dietro a lui un gruppo di nobili identificati con il primo ministro, Duca di Medinaceli, posto proprio dietro al re e con in mano una candela e nell'altra il cappello, il Duca di Pastrana (Capocaccia), il Conte di Baños (Cavallerizzo Maggiore), il Duca di Medina Sidonia e Don Antonio di Toledo che appare nell'angolo inferiore destro con un cero nella mano sinistra e con la destra al petto. Si tratta di magnifici ritratti in cui Coello ha captato magistralmente i diversi tratti e le pose dei personaggi.

Nella parte superiore, a parte riflettere la volta della sagrestia con le decorazioni negli affreschi realizzati da Granello e Castello, appaiono tre figure allegoriche. Al centro appare una donna con delle fiamme nella mano destra e una croce e un libro nella sinistra. Alla sua sinistra un cherubino mostra il cuore aprendo le sue vesti. E a destra un'altra figura femminile ha nella mano destra uno scettro e un aquila nella sinistra. Si tratta

delle figure allegoriche dell'Amore Divino, della Religione e della Maestà Reale, identificate correttamente per la prima volta da Ceán Bermúdez⁶ e ispirate all'*Iconologia* di Ripa. Degli amorini sostengono una pergamena con l'iscrizione latina *REGALIS MENSA PRAEBEBIT DELICIAS REGIBUS* ("la tavola del re offrirà delizie ai re") che fa riferimento all'altare del Signore in cui si trova il "nutrimento", cioè l'Eucarestia⁷.

⁶ Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, 6 vol., Madrid, 1800, ed., facsimile, 1965, vol. I, p. 341. Credeva invece che la Maestà Reale era una allegoria della Casa d'Austria, e seguendo lui, così lo credevano anche altri studiosi come Gaya Nuño, Juan Antonio, *Claudio Coello*, op. cit., p. 36.

⁷ Sullivan, Edward, J., *Claudio Coello...*, op. cit., pp. 112-113.

1.2. Fonti compositive

Il quadro commemora un fatto storico-religioso concreto, il trasferimento della *Sagrada Forma* incorrotta dall'altare maggiore della basilica a quello della sagrestia, che ebbe luogo il 19 ottobre 1684. Allo stesso tempo si tratta di un ritratto collettivo di una serie di personaggi mentre realizzano un atto di devozione e culto eucaristico. In questo senso si inquadra all'interno della larga tradizione di opere nelle quali appaiono personaggi individualizzati, che è possibile identificare, mentre adorano l'Eucarestia. Un esempio può essere costituito dalla *Messa di Bolsena* di Raffaello, affresco che Coello conobbe attraverso copie o disegni e che diventa una delle possibili fonti di ispirazione tematica per la *Sagrada Forma*⁸.

Tuttavia ciò che risulta più complicato è stabilire le fonti compositive e iconografiche a cui si ispirò Coello per comporre questa grande tela. Pare che il pittore madrileno solitamente non si basasse su un'unica fonte visuale. Questo rende considerevole il numero di immagini che l'artista può aver impiegato in maniera diretta e anche di quelle che sono servite come precedenti generali del tipo di composizione da lui creata⁹.

In questo senso non bisogna dimenticare che la *Sagrada Forma* è soprattutto un magnifico ritratto di Carlo II, che indica la misericordia del sovrano e la sua devozione e riverenza nei confronti di una reliquia tanto preziosa. Si tratta quindi di un'opera commissionata dal monarca per glorificare sé stesso e tutta la sua dinastia, cosa che era già stata fatta in precedenza. Il quadro entra a far parte così di una lunga tradizione di opere maestre che includevano ritratti individuali e di gruppo dei monarchi e delle rappresentazioni degli atti più rilevanti, in cui veniva proclamata e glorificata in maniera grandiosa la misericordia e la devozione religiosa, oltre al potere di tutti i membri della dinastia austriaca. Un successo particolare ebbe all'interno di questa tradizione la rappresentazione del monarca inginocchiato in atteggiamento di massima devozione mentre adora l'Eucarestia o in qualsiasi altro atto religioso¹⁰.

A questo proposito Coello doveva conoscere bene due monumenti che raffiguravano il re in questa posa. Si tratta dei cenotafi di Carlo V e Filippo II (opera di Pompeo Leoni), collocati in due nicchie elevate ai due lati dell'altare maggiore della basilica dell'Escorial. Sono gruppi scultorei in cui i due monarchi vengono rappresentati inginocchiati su degli inginocchiatoi mentre pregano in direzione del tabernacolo del retablo. La stessa posizione e lo stesso atteggiamento adottato da Carlo II nel quadro di Coello.

Ne troviamo un altro esempio nell'opera che Carlo V commissionò a Tiziano e conosciuta come *La Gloria* (intorno al 1551-1554, fig. 59). Qui appare lo stesso Carlo V e altri membri della sua famiglia inginocchiati in un'apoteosi celestiale mentre adorano la Santissima Trinità. L'imperatore si trova di profilo e adora la manifestazione divina. Il quadro si trovò

⁸ *Ibid.*, p. 115.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibid.*, pp. 115-116.

all'Escorial dal 1574 al 1837, per cui Coello senza dubbio lo conobbe e può averlo usato come fonte di ispirazione visuale¹¹.

Un altro precedente compositivo e iconografico si potrebbe trovare in un'opera di un artista fiammingo, Theodore Van Thulden: *Autorità ecclesiastiche e civili adorano l'Eucarestia* databile intorno al 1643-1647 (fig. 60). In quest'opera due angioletti sostengono in aria, ma



Fig. 59. *La Gloria*, Tiziano Madrid, Museo del Prado.



Fig. 60. *Autorità ecclesiastiche e civili adorano l'Eucarestia*, Theodore van Thulden, Bruxelles, Museo d'Arte Antico.

sopra a un altare, una gran custodia che protegge la Forma perfettamente visibile. Sotto, da entrambi i lati, si osservano due gruppi di personaggi. A destra sono raffigurati il re Filippo IV, suo cugino, l'imperatore Fernando II (morto nel 1637), suo fratello, il cardinale infante Don Fernando governatore dei Paesi Bassi, Tommaso di Savoia Carignano e il principe Ottavio Piccolomini, comandante delle truppe spagnole nei Paesi Bassi. A sinistra si trovano il papa Urbano VIII, un cardinale, un vescovo e altri ecclesiastici. In realtà si tratterebbe più di un precedente tematico che di una fonte compositiva del quadro di Coello, sebbene contenga vari elementi presenti nella *Sagrada Forma*.

Un'altra importante opera che si potrebbe relazionare strettamente con il dipinto di Coello è *La fondazione dell'Ordine della Santissima Trinità* (fig. 61) conosciuta anche come la *Messa di Padre Giovanni de Matha* e dipinta da Carreño de Miranda nel 1666¹². Questa rappresentazione assomiglia a quella di Coello non solo per il tema dell'adorazione eucaristica, ma anche nella collocazione di molte delle figure e degli elementi compositivi. In primo luogo,

¹¹ *Ibid.*, pp. 116-117. Senza dubbio, questo dipinto servirebbe anche a Giordano come fonte di ispirazione visuale per dipingere la veduta celestiale che appare al centro della volta della scala dell'Escorial; Carr, Dawson W., "The Fresco Decorations of Luca Giordano in Spain", *Record of de Art Museum, Princeton University*, 1982, n° 41, p. 44.

¹² Baticle, Jeannine, "La fundación de la Orden Trinitaria, de Carreño de Miranda", *Goya*, 1964, n° 63, pp. 140-153.

l'altare e le architetture raffigurate si trovano più o meno nella stessa posizione del dipinto di Coello. Nell'angolo inferiore sinistro si osservano due figure quasi analoghe per quanto riguarda collocazione e posa a quelle del gruppo di tre personaggi raffigurati nella stessa posizione nella *Sagrada Forma*. I chierichetti inginocchiati ai due lati dell'officiante si ripetono nel dipinto di Coello, così come il personaggio inginocchiato sull'inginocchiatoio che si trova di fronte a loro, in questo caso un nobile non identificato e il re nell'opera di Coello. In entrambi i dipinti gli scalini che portano all'altare e sui quali si trovano i sacerdoti sono coperti da un ricco tappeto rosso e nell'angolo inferiore destro appaiono alcune figure in una posa simile¹³.



Fig. 61. *La fondazione dell'Ordine della Santissima Trinità*, Juan Carreño de Miranda, Parigi, Museo del Louvre.



Fig. 62. *Carlo II adora l'Eucarestia*, Pedro Ruiz González, Porto Rico, Museo d'Arte di Ponce.

Ci sarebbe da indicare un'ultima fonte per la *Sagrada Forma* anche se non è chiaro il ruolo che questa abbia svolto nella sua creazione. Si tratta di *Carlo II adora l'Eucarestia* (fig. 62; Cat. PC65) dipinto da Pedro Ruiz González nel 1683. Vi si trovano alcune figure la cui posizione ricorda quella che occupano nel quadro dell'Escorial. Il re sta inginocchiato di fronte al sacerdote che mostra la custodia, atteggiamento che ci ricorda le analoghe figure della *Sagrada Forma*. Al lato del re appare anche Don Antonio di Toledo, in un luogo simile a quello che occupa nella tela di Coello. È stata segnalata anche la somiglianza di alcuni elementi come le figure degli angoli inferiori destro e sinistro e i lunghi ceri accesi¹⁴. Quest'opera, molto vicina nel tempo all'inizio della *Sagrada Forma*, viene solitamente considerata il suo

¹³ Sullivan, Edward, J., *Claudio Coello...*, op. cit., p. 119.

¹⁴ *Ibid.*, p. 120.

precedente tematico immediato¹⁵. Questo quadro rientra sempre nell'ambito della fervorosa devozione eucaristica che fu uno dei tratti predominanti della misericordia della Casa d'Austria e che presentava tutti i suoi membri come virtuosi difensori della fede cattolica. È stata segnalata la possibilità che il quadro di Ruiz González sia una testimonianza grafica della processione del Corpus Domini a Madrid¹⁶. Riguardo alla possibile influenza che quest'opera può aver avuto nella successiva composizione di Coello non dobbiamo dimenticare che fu dipinta per la chiesa madrilena di San Luis obispo, oggi scomparsa, e quindi Coello avrebbe potuto perfettamente conoscerla in situ.

1.3. Storia

Per giungere a una più ampia comprensione del significato della *Sagrada Forma*, al di là del suo valore artistico-estetico, è importante conoscere la storia della reliquia in sé che, in fin dei conti, è ciò che ha reso possibile l'esistenza del magnifico quadro. La sua storia comincia intorno al 1572 nei Paesi Bassi spagnoli nell'ambito delle lotte religiose tra cattolici e protestanti desiderosi di liberarsi dal controllo spagnolo. Nelle province leali alla monarchia, con maggioranza di popolazione cattolica, erano frequenti gli attacchi da parte dei protestanti energicamente antispannoli¹⁷. Il 26 giugno 1572 un gruppo di ribelli protestanti attaccò la località di Gorkum, in Olanda, accanendosi contro la chiesa che fu profanata fino al punto in cui gli aggressori si impossessarono delle ostie consacrate e le buttarono in terra calpestandole con i loro stivali chiodati. Però una delle ostie cominciò a sanguinare dai tre tagli causati dai chiodi. Osservando questo evento miracoloso l'eretico profanatore rimase tanto commosso che automaticamente si convertì al cattolicesimo e si eresse a guardiano della santa forma, anche se si vide obbligato a fuggire dalla persecuzione dei suoi precedenti compagni¹⁸.

La fama della reliquia iniziò a propagarsi ed essa fu trasferita a Vienna nel 1580. Una volta lì fu venduta a un consigliere dell'imperatore sposato con Margherita di Cardona e appartenente alla nobiltà spagnola. Quando il marito morì Margherita rimase la sua unica padrona. Poco dopo, nel 1592, decise di regalare la Forma a sua figlia, la Marchesa di Navarrés, che viveva in Spagna.

Nel 1594¹⁹ la marchesa di Navarrés donò la Sagrada Forma a Filippo II. La reliquia fu depositata sull'altare maggiore della basilica dove rimase, conservata ancora nel suo reliquiario originale, per novant'anni, finché Carlo II ordinò il suo solenne trasferimento a una nuova collocazione nella sagrestia, molto più degna, come si confaceva al valore di tale reliquia. È stato segnalato più volte che il trasferimento, che ebbe luogo il 19 ottobre del 1684, costituì la

¹⁵ Gaya Nuño, Juan Antonio, *Claudio Coello*, op. cit., p. 21.

¹⁶ Rodríguez de Ceballos, Alfonso, "Retrato de Estado...", op. cit., p. 101.

¹⁷ Sullivan, Edward, J., *Claudio Coello...*, op. cit., p. 122.

¹⁸ Il racconto più completo sulla reliquia si trova in Estaban, Eustasio, *La Sagrada Forma del Escorial*, El Escorial, 1911, pp. 8-21. Si veda anche Peque Iglesias, Severino, *Sagrada Forma del Escorial, historia, altar, custodias*, El Escorial, 1952, pp. 3 y ss.

¹⁹ Andrés, Gregorio de, "Dos documentos inéditos sobre la Sagrada Forma de El Escorial", *La Ciudad de Diós*, 1957, vol. 170, pp. 665-670.

conseguenza diretta di un avvenimento politico accaduto durante i primi anni di regno effettivo di Carlo II²⁰ e che venne sfruttato allo stesso tempo per ringraziare Dio per un altro fatto storico accaduto un anno prima del trasferimento²¹. A questo aggiungeremo anche un'altra possibile motivazione indicata dal professor A. Martínez Ripoll²².

Come è noto, alla morte di Filippo IV nel 1665 il governo della monarchia ricadde sulla moglie, la regina Maria Anna d'Austria che avrebbe esercitato la reggenza fino alla maggiore età del giovane principe Carlo, aiutata da una Giunta di Governo, con l'obiettivo che la reggenza non cadesse in mano a un valido. Ma anche così la regina si appoggiò fin dall'inizio a una persona di sua completa fiducia, il suo confessore Padre Everardo Nithard, che divenne il primo valido del regno. Dopo la sua caduta la regina ricorse nuovamente alla protezione di un favorito, in questo caso, Fernando Valenzuela, che venne elevato da Maria Anna alle più alte sfere di decisione politica²³. Mentre scalava le gerarchie palatine e di responsabilità politica, Valenzuela guadagnava l'accanita ostilità di gran parte dell'alta nobiltà che lo considerava un intruso. Alla fine del 1676 il re Carlo II lo nominò grande di Spagna e poco dopo primo ministro, cosa che implicava la sua definitiva ascesa alla cima di tutti gli incarichi politici, dato che a partire da quel momento tutti i presidenti dei diversi Consigli della Monarchia dovevano discutere le questioni direttamente con lui. Ciò finì per unire la maggior parte dei grandi contro Valenzuela e pianificare il suo rovesciamento. Valenzuela, cosciente di ciò e del fatto che era stato ordinato il suo arresto, fuggì all'Escorial alla fine di dicembre del 1676, appellandosi alla sacra immunità del monastero²⁴. Carlo II inviò una lettera al priore ordinandogli di nascondere Valenzuela nel Monastero²⁵ e allo stesso tempo ne scrisse un'altra al fratellastro Don Giovanni d'Austria (massimo nemico di Valenzuela) ordinandogli che venisse a Corte per assisterlo nel governo della Monarchia²⁶. Erano tali le incredibili incongruenze di questo singolare regno.

Ma il fatto è che le truppe di Don Giovanni, capitaneggiate dal duca di Medina Sidonia e da Antonio di Toledo, si presentarono all'Escorial nel 1677 e chiesero al priore che consegnasse loro Valenzuela; questo si rifiutò e loro entrarono con la forza nell'edificio, controllandone tutte le stanze, inclusa la basilica, alla ricerca di Valenzuela. Di fronte a questa profanazione del recinto sacro e alla violazione del diritto d'asilo il priore scomunicò Medina Sidonia, Toledo e tutto il loro seguito²⁷. Alla fine Valenzuela fu catturato, destituito da tutti i suoi titoli e onori, vennero confiscati tutti i suoi beni e lui fu esiliato²⁸.

²⁰ Sullivan, Edward, J, *Claudio Coello...*, op. cit., pp. 123-126.

²¹ La liberazione di Vienna dell'assedio turco

²² Martínez Ripoll, Antonio, "La pintura barroca española en El Escorial" in *El Monasterio de El Escorial y la pintura*, San Lorenzo de El Escorial, 2001, pp. 245-283.

²³ Un buono e utile riassunto storico di quest'epoca lo troviamo in Ribot García, Luis Antonio, "La España de Carlos II", in *La Transición del siglo XVII al XVIII. Entre la decadencia y la reconstrucción*, de la *Historia de España* Ramón Menéndez Pidal, tomo XXVIII, Madrid, 1993, pp. 70-106.

²⁴ *Ibid.*, pp. 104-106.

²⁵ Maura Duque de, *Vida y reinado...*, op. cit., p. 188.

²⁶ Ribot García, Luis Antonio, "La España de Carlos II", op. cit., p. 106.

²⁷ Maura Duca di, *Vida y reinado...*, op. cit. pp. 194-196.

²⁸ *Ibid.* pp. 201-205.

1.4. Motivazioni e significato

La scomunica aprì per Carlo II un importante problema politico visto che implicava che il re Cattolico si trovasse con i suoi più vicini consiglieri scomunicati dal papa. Carlo II chiese al pontefice Innocenzo XI il perdono per i nobili profanatori e questo acconsentì²⁹. Tuttavia il papa impose loro determinate penitenze costituite da offerte che dovevano realizzare all'Escorial come mezzo per l'espiazione del loro peccato. Ma in realtà fu lo stesso re ad assumere l'espiazione di tutti gli altri colpevoli. A questo proposito il papa aveva disposto anche che, per essere completamente assolti, gli implicati dovevano finanziare la costruzione di una cappella o di un altare all'interno dell'Escorial e fu proprio il monarca a portare a termine il progetto.

L'assunzione da parte di Carlo della penitenza si tradusse nell'importante progetto della sagrestia che includeva un programma molto più ampio che prevedeva anche la realizzazione del dipinto di Coello, di un retablo di marmo e la costruzione di una cappella situata dietro all'altare che sarebbe stata nascosta proprio dalla grande tela. Tutto il progetto sarebbe stata una testimonianza costante della profanazione del monastero dato che i personaggi che appaiono inginocchiati nel quadro di Coello erano i principali implicati nell'affare Valenzuela³⁰.

Tuttavia, come ha indicato Sullivan³¹, nel dipinto non si allude per niente alle circostanze concrete della profanazione, ma semplicemente il re viene ritratto insieme a un gruppo di nobili nell'adorazione della sacra eucarestia. In questo modo si passa dall'atto espiatorio a un atto positivo di devozione e Carlo II viene presentato come difensore della fede cattolica attraverso il trionfo dell'eucarestia.

Si sa che il programma per la *Sagrada Forma* venne ideato dal padre de los Santos. Veniva equiparata la profanazione dell'Escorial con quella subita dall'Eucarestia calpestata dal protestante. Allo stesso modo in cui nei Paesi Bassi era stato sfidato il potere della fede cattolica durante il XVI secolo, i nobili ribelli che disonorarono l'Escorial avevano sfidato il potere reale di Carlo II. In questo senso, considerando che l'Escorial non era solo un monastero ma anche un palazzo reale, tale attacco rappresentava anche un'offesa personale al re. Carlo II veniva inoltre comparato con il suo insigne bisnonno, il re Filippo II, perché allo stesso modo in cui egli aveva lottato contro l'eresia nei Paesi Bassi difendendo la supremazia della Chiesa Cattolica, Carlo II difese l'Escorial, simbolo dell'indivisibile unione tra Chiesa e Monarchia Cattolica³².

Per questo motivo tutto il progetto è carico di significato. Il trionfo del potere eucaristico sotto la tutela di Carlo II insiste sul suo carattere di difensore della fede. Il fatto di collocare il dipinto all'Escorial indica inoltre il forte vincolo di Carlo II con Filippo II e in generale con tutta la dinastia della Casa d'Austria. La sua inclusione nel quadro proclama la

²⁹ Sullivan, Edward, J., *Claudio Coello...*, op. cit., p. 124.

³⁰ *Ibid.* p. 125.

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibidem.*

continuazione della tradizione dinastica di devozione eucaristica, come abbiamo visto, uno dei pilastri della *Pietas Austriaca*³³. Ma inoltre, attraverso il superbo ritratto di profilo che Coello dipinge del re, viene riconosciuta e trasmessa, in maniera realmente magistrale in questo caso, la maestà reale.

Come abbiamo segnalato, Carlo II decise anche di trasferire la reliquia della *Sagrada Forma* dall'altare dell'Annunciazione della basilica, dove si trovava da quando vi era stata depositata ai tempi di Filippo II, a quello della sagrestia che sarebbe stato dedicato da quel momento al suo culto. Si decise anche di portare un grande crocifisso di bronzo di Pietro Tacca da collocare sopra il tabernacolo che custodiva la reliquia³⁴.

Il trasferimento della *Sagrada Forma* venne realizzato in una solenne cerimonia il 19 ottobre 1684. Abbiamo già indicato più volte che si approfittò anche per commemorare e ringraziare Dio per la liberazione di Vienna dall'assedio turco, grazie alla battaglia di Kahlenberg, accaduta un anno prima. Un trionfo militare che rappresentava allo stesso tempo la vittoria del cristianesimo sull'eresia. Dopo la processione, una volta nella sagrestia, il re, alcuni membri della sua corte e i frati resero culto alla *Sagrada Forma* alzata dal priore nella custodia d'oro prima di depositarla definitivamente nel suo tabernacolo; si trattava del momento culminante della cerimonia ed è proprio quello immortalato da Coello nella sua geniale opera³⁵.

Dobbiamo segnalare anche, come abbiamo detto, un'altra possibile motivazione per la commissione della *Sagrada Forma*. In quegli anni una delle necessità più urgenti della Monarchia era la nascita dell'anelato erede che desse stabilità e assicurasse la successione e quindi la continuità dinastica. Siccome la regina non rimaneva incinta, presto si crearono critiche satiriche contro di lei; è diventata famosa l'ingegnosa e crudele quartina di un gioco di parole più volte citata e che all'epoca si propagò come la polvere per le strade della Corte:

*Parid bella flor de lis,
que, en aflicción tan extraña,
si parís, parís a España;
si no parís, a París*³⁶

Perché quei sudditi che non avevano mai apprezzato molto una regina di origine francese³⁷ attribuivano la sterilità della coppia alla donna. Maria Luisa subì in quel periodo un tormento incessante e pieno di rimproveri per non essere capace di concepire l'anelato erede. Tuttavia la regina, cosciente del suo principale dovere, sebbene un po' scettica, si sottomise ad ogni tipo di rimedio teoricamente miracoloso contro la sterilità.

Ed è qui che assume rilevanza particolare la famosa opera di Coello. Perché proprio nell'epoca in cui avvenivano questi fatti era stata incaricata la *Sagrada Forma* al pittore. In

³³ Álvarez-Ossorio Alvarino, Antonio, "Virtud coronada...", *op. cit.*, pp. 29-57.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Maura Duca de, *Vida y reinado...*, *op. cit.*, p. 289. Sul tema della satira politica a quest'epoca, si veda Gómez-Centurión Jiménez, Carlos, "La sátira política durante el reinado de Carlos II", *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea* (Universidad Complutense), 1983, n° 4, pp. 11-33; e anche l'opera ormai classica di Teófanis Egido, *Sátiras políticas de la España Moderna*, Madrid, 1971.

³⁷ Maria Luisa d'Orléans era nipote del re di Francia, Luigi XIV, il maggiore nemico della Monarchia Cattolica.

questo senso tutte le opere realizzate nella sagrestia ricalcavano la speciale relazione esistente tra la Casa d'Austria e la devozione eucaristica che era uno dei pilastri fondamentali della misericordia della dinastia dai tempi della sua fondazione.

Così, con il pretesto dell'espiazione dei profanatori e con la liberazione di Vienna come causa, si produceva un atto di *renovatio* di quella famosa *pietas Austriaca*, per far sì che il favore divino non abbandonasse la Monarchia in quel momento angustioso. Ed era dunque l'ultimo rappresentante di una stirpe tanto venerabile a inginocchiarsi umilmente di fronte alla rappresentazione della carne di Cristo per chiedere a Dio che benedicesse lui e la monarchia con la venuta al mondo di un erede, che assicurasse la continuità della dinastia e quindi anche di quella speciale e secolare relazione tra Dio e la Casa d'Austria, concretizzata nel culto e nella difesa dell'eucarestia³⁸.

2. Claudio Coello, pittore di Camera e gli "altri" pittori di ritratti: Sebastián Muñoz e Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia

Sebbene la *Sagrada Forma* sia l'opera più importante realizzata da Claudio Coello, non dobbiamo dimenticare che egli aveva l'incarico di pittore di Camera dal 1686³⁹ occupando il posto lasciato da Carreño. Secondo quello che comportava questo incarico, Coello dovette realizzare molti altri ritratti del re e della regina madre come ci segnala Palomino⁴⁰. Tuttavia, come è stato segnalato⁴¹, sorprende lo scarso numero di ritratti regi a noi noti, considerato il suo principale incarico di pittore di Camera. Forse questa scarsità risponde più a semplice fatalità e al fatto che buona parte della sua produzione in questo campo sia andata persa, o forse i suoi obblighi di corte, oltre al diverso gusto delle due mogli di Carlo II, che si orientarono più ad altri ritrattisti come Sebastián Muñoz, Juan Tiger o Jan Van Kessel il giovane che ricevettero l'incarico di pittore della regina⁴², gli impedirono di sviluppare un lavoro più ampio e continuo in questo ambito.

Se si esclude il ritratto della *Sagrada Forma*, abbiamo dunque con certezza solo un ritratto di Carlo II. Tradizionalmente è stato attribuito a Coello anche il superbo ritratto a mezzo busto del Prado (fig. 63; Cat. PC44), che tuttavia risponde alla mano di Luca Giordano.

³⁸ Martínez Ripoll, Antonio, "La pintura barroca...", *op. cit.*, pp. 277-283.

³⁹ È nominato pittore di Camera il 31 de diciembre de 1685; Sullivan, Edward J., *Claudio Coello...*, *op. cit.*, p. 308; AGP, Madrid, documentazione personale di Claudio Coello.

⁴⁰ "Después se ocupó Don Claudio en diferentes retratos, y otras cosas de la obligación de su empleo [...]. Retrató también a la Reina madre nuestra señora Doña María Ana de Austria, con superior acierto", Palomino, Antonio, *El museo pictórico...*, *op. cit.*, p. 458.

⁴¹ Sullivan, Edward J., *Claudio Coello...*, *op. cit.*, pp. 91 y 105.

⁴² Gutiérrez Pastor, Ismael, "Novedades sobre Claudio Coello, con algunas cuestiones iconográficas y compositivas", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol., XV, 2003, pp. 125-126.

Contiamo quindi, fino a questo momento, solo sulla testimonianza sicura dell'esistenza di un ritratto di Carlo II di sua mano, anche questo probabilmente andato perduto per disgrazia. Si tratta di quello conservato all'istituto Staedel di Francoforte (fig. 64; Cat. PC41) che venne rubato, insieme a molte altre opere, nel 1945 e che, per quanto ne sappiamo, non è ancora ricomparso. Si tratterebbe del prototipo ufficiale che dovette avere grande successo dato che se ne conservano copie di varie qualità che suggeriscono la partecipazione della bottega e che venne utilizzato come modello di ritratto del re in varie occasioni. Tra queste copie Mayer cita



Fig. 63. *Carlo II*, Luca Giordano, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 64. *Carlo II*, Claudio Coello, sparito, prima nell'istituto Staedel di Francoforte.

da molto tempo quella del Convento delle Descalzas Reales (fig. 65)⁴³ e quella della collezione Casa Torres di Madrid, che fa coppia con un altro ritratto della regina Maria Anna di Neuburg. A queste si devono aggiungere quella segnalata da Pérez Sánchez⁴⁴ come proprietà dei Duchi di Fernán Núñez, quella appartenente a una collezione di Siviglia e quella della collezione Gil di Barcellona in deposito al Museo d'Arte della Catalogna, considerata di mano del Carreño da Berjano⁴⁵. Al palazzo di Hampton Court si conserva anche un ritratto di Carlo II molto simile a questo modello sebbene in assoluto molto autocompiacente nei tratti fisici del re. Sembra evidente che si tratti di un'altra copia (fig. 66).

⁴³ Sullivan, Edward, J., *Claudio Coello...*, op. cit., n° P57, pp. 193-194. Già Gaya Nuño, Juan Antonio, *Claudio Coello*, op. cit., n° 27, p. 35, le cita.

⁴⁴ Pérez Sánchez, Alfonso, "En torno a Claudio Coello", op. cit., p. 144.

⁴⁵ Berjano Escobar, Daniel, *El pintor D. Juan Carreño de Miranda (1614-1685). Su vida y sus obras*, Madrid, [1925], p. 151, lám. XLI.



Fig. 65. *Carlos II*, Anónimo, Monastero de las Descalzas Reales, Madrid.



Fig. 66. *Carlos II*, Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia (¿). Collezione Reale inglese, Palazzo di Hampton Court.

Alcune di queste copie del ritratto del re di Coello sono accoppiate al ritratto della nuova regina Maria Anna di Neuburg. Tuttavia nel periodo in cui fu dipinto il ritratto di Francoforte, al momento del suo accesso al posto di pittore di Camera, Maria Luisa d'Orléans era ancora viva, per cui deve aver realizzato anche il suo ritratto ufficiale come dettavano gli obblighi del suo posto; eppure non ci è noto nessun ritratto della regina per mano di Coello in quel periodo. Con l'unica eccezione, fino a questo momento, del bel ritratto di Maria Luisa attribuito fino a poco tempo fa da Pérez Sánchez al maestro madrilen⁴⁶ (fig. 67) e che era in coppia con un altro ritratto di Carlo II (non necessariamente di Coello). Pérez Sánchez suggerisce una data approssimativa dell'arrivo della regina Maria Luisa a Madrid intorno al 1679-1680. Noi tuttavia siamo inclini a ritardare un po' questa data fino al 1685-1686, anni in cui Coello succede a Carreño, perché è più logico pensare che fosse il pittore di Camera attuale ad essere incaricato di realizzare il ritratto della nuova regina appena arrivata a Corte.

È quindi possibile pensare che Coello realizzasse il prototipo del ritratto del re essendo stato nominato pittore di Camera a partire dal 1685 insieme a quello di Maria Luisa d'Orléans e che, alla morte di questa, dipingesse quello della nuova regina al suo arrivo a Madrid.

Questa scarsità di ritratti di Maria Luisa d'Orléans per mano di Coello può esser dovuta, come abbiamo detto in precedenza, a varie ragioni. In primo luogo, c'è la possibilità che siano andati persi o che non siano stati identificati; in secondo luogo, dobbiamo tener presente che appena assunto l'incarico, Coello eredita la grande impresa di dipingere la *Sagrada Forma*, cosa che dovette mantenerlo abbastanza occupato; e infine sembra che Maria Luisa (così come

⁴⁶ Pérez Sánchez, Alfonso, "En torno a Claudio Coello", *op. cit.*, pp. 139-142.



Fig. 67. Claudio Coello, *Maria Luisa de Orléans*, Madrid, propiedad particular.



Fig. 68. José García Hidalgo, *Maria Luisa de Orléans*, Játiva, Museo Municipal.

successivamente Maria Anna di Neuburg) preferisse esser ritratta da altri pittori, nominando addirittura pittori della regina, che saranno in quel periodo Juan Tíger e Sebastián Muñoz. Anche José García Hidalgo, discepolo di Carreño, dipingerà entrambe le regine (fig. 68 e 76). Ci sarebbe anche la possibilità che, in questi primi tempi di Coello come pittore di Camera, ritenendo che i lavori alla sagrestia fossero prioritari e che Coello dovesse dedicarsi alla loro ultimazione senza altri incarichi che la ritardassero, si cercarono altri pittori capaci che realizzassero il lavoro del ritrattista.

Come ulteriore obbligo di pittore di Camera Coello dovette anche ritrarre la regina madre Maria Anna d'Austria⁴⁷ e ne abbiamo due magnifiche testimonianze. Ci riferiamo al ritratto del Bowes Museum e a quello della Altepinacothek di Monaco di Baviera (fig. 69 e 70). Quello del Bowes Museum, attribuito per lungo tempo a Carreño e poi restituito con giustizia a Coello, segue molto da vicino la tradizione del ritratto delle regine vedove della casa d'Austria, che svolsero un ruolo politico importante dopo la morte dei mariti. Questa iconografia, come ho detto, non ci è sconosciuta e l'abbiamo già vista in alcuni ritratti precedenti, soprattutto dal momento in cui la regina non esercita più il ruolo di reggente, con il ritorno quindi a vecchi modelli noti del tipo "vedova della Casa d'Austria", nei quali si insiste sulla misericordia e la religiosità delle regine. Quello di Monaco è simile ma con alcune varianti significative, tanto da poter considerare l'uno copia dell'altro. Qui la regina è seduta, forse come memoria della sua posizione preponderante, e si può osservare sullo sfondo sopra a un tavolo uno splendido orologio a torre, tipo custodia, simile a quello già visto nel ritratto della regina del museo di Sarasota, sebbene qui sia molto più visibile e spettacolare. Si vede anche parte di una colonna, caratteristico emblema dinastico che ricorda costantemente in presenza di chi ci troviamo.

⁴⁷ Così ci lo conferma la testimonianza di Palomino, come abbiamo visto; si veda nota 40.



Fig. 69. *Maria Anna d'Austria*, Claudio Coello
Barnard Castle, Bowes Museum.



Fig. 70. *Maria Anna d'Austria*, Claudio Coello, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek.

Vale la pena di commentare un ritratto poco conosciuto di Carlo II che si trova all'Alte Pinakothek (fig. 71), nel quale la composizione generale risponde agli schemi creati da Carreño, ma con importanti variazioni nell'ambientazione. In alcune occasioni è stata proposta la possibilità che l'originale di questo modello sia quello del museo di Belle Arti di Bilbao⁴⁸, pare tuttavia evidente che il ritratto di Bilbao (fig. 72) sia una copia di quello del Comune di Siviglia. Pensiamo piuttosto che il ritratto dell'Alte Pinakothek sia una versione di quest'ultima tipologia, ammettendo l'attribuzione al circolo di Coello che ci pare ragionevolmente accettabile. Se non proprio assegnabile alla mano dello stesso Coello, sicuramente sì al suo circolo, forse a Jan Van Kessel il Giovane⁴⁹. Non è così nel caso del ritratto di Bilbao che non è assolutamente opera autografa di Carreño.

A proposito del ritratto di Bilbao, questo fa coppia con un altro ritratto della regina Maria Anna di Neuburg (fig. 73) che si trova sempre nello stesso museo⁵⁰. I due ritratti, entrambi a figura intera, furono considerati prima come opera di Carreño e poi per molto tempo come opera di Coello⁵¹, ma già Don Diego Angulo⁵² mise in dubbio tale attribuzione proponendo la possibilità, per lo meno per quanto riguarda il ritratto di Maria Anna, che fosse una versione di bottega dell'originale realizzato da Coello, perché risulta che, come ci dice Palomino⁵³, il pittore dipinse un ritratto della regina al suo arrivo a Madrid nel 1690. Successivamente la tendenza fu di distinguere l'attribuzione proponendo come alternativa

⁴⁸ Gutiérrez Pastor, Ismael, "Novedades sobre Claudio Coello...", *op. cit.*, p. 134.

⁴⁹ Sullivan, Edward, *Claudio Coello...*, *op. cit.*, n° PR30 y PR38, pp. 230-231.

⁵⁰ Pérez Sánchez, Alfonso, *Carreño...*, *op. cit.*, p. 89.

⁵¹ *Ibidem.*; Pérez Sánchez, Alfonso, *Carreño...*, *op. cit.*, p. 89.

⁵² Angulo, Diego, "Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia", *AEA*, 1979, n° 208, p. 395.

⁵³ Palomino, Antonio, *El museo pictórico...*, *op. cit.*, p. 459.

quella più appropriata del circolo di Coello⁵⁴. Finché Sullivan non suggerì l'opzione più accettata oggi che i ritratti fossero di Jan Van Kessel il Giovane⁵⁵. Possibilità fattibile che accettano anche Pérez Sánchez⁵⁶ e Galilea Antón⁵⁷.

Forse il prototipo ufficiale di tale ritratto a figura intera menzionato da Palomino è quello recentemente restaurato e attribuito a Coello del Monastero dell'Escorial (fig. 74), che successivamente sarebbe servito da modello a altri pittori (come lo stesso Jan Van Kessel) per la realizzazione delle loro versioni del tipo di ritratto⁵⁸ di cui quello di Bilbao deve essere



Fig. 71. *Carlo II*, Circolo di Coello, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek.



Fig. 72. *Carlo II*, Jan Van Kessel il giovane?, Bilbao, Museo di Belle Arti.

l'esempio. La posizione della regina è praticamente identica in entrambi i quadri, ma le differenze si possono osservare nel vestito che mostra la sovrana nelle due tele, nell'oggetto che ha nella mano destra e nello sfondo del quadro. In quello dell'Escorial infatti la regina ha indosso un prezioso vestito d'argento e oro, ha tra le dita un garofano e la mano sopra uno dei tavoli supportati da leoni e sullo sfondo si osserva quella che sembra una balaustra sulla quale si trova una grande anfora o cratere. Nell'esemplare del museo di Bilbao, invece, il vestito, ugualmente splendido, è color avorio con ricami blu e oro, nella mano non c'è più il fiore ma un ventaglio, non compare il tavolo e sullo sfondo l'anfora è sostituita da una colonna. Sono diversi anche i gioielli della regina, soprattutto per quanto riguarda quello che porta sul petto,

⁵⁴ Lasterra, Crisanto de, *Museo de Bellas Artes de Bilbao. Catálogo descriptivo. Sección de Arte Antiguo*, Bilbao 1969, n° 62, p. 28.

⁵⁵ Sullivan, Edward, *Claudio Coello...*, *op. cit.*, n° PR30, p. 230.

⁵⁶ Pérez Sánchez, Alfonso, "En torno a Claudio Coello", *op. cit.*, p. 151.

⁵⁷ Galilea Antón, Ana M., "La colección de pintura española anterior a 1700 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao", *Urtekaria/Anuario 1994*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1995, pp. 9, 30 y 39.

⁵⁸ García-Frías Checa, Carmen, "Dos dibujos inéditos...", *op. cit.*, pp. 20-22.

un ricco gioiello a forma di fiocco nel ritratto dell'Escorial e una specie di rosetta con incastonata quella che sembra una miniatura del ritratto di suo marito in quello di Bilbao.

Questo ritratto dell'Escorial è un esempio chiaro di quello che doveva essere il prototipo originale dipinto da Coello come parte dei suoi obblighi di pittore di Camera. Marzolf



Fig. 73. *Maria Anna di Neuburg*, Jan Van Kessel il giovane?, Bilbao, Museo di Belle Arti.



Fig. 74. *Maria Anna di Neuburg*, attribuito a Claudio Coello, Monastero dell'Escorial

segnalava l'esistenza di un interessante ritratto di Maria Anna di Neuburg, da lui collocato nel Collegio dell'Escorial, considerato molto vicino a quello conservato all'ambasciata spagnola di Lisbona, indicando come attribuzione possibile di quest'ultimo quella di Coello e quindi, indirittamente, anche per quello dell'Escorial⁵⁹. Si tratta senza dubbio del ritratto di Maria Anna di Neuburg ora "riscoperto" e tale attribuzione ne viene confermata in base a tutte le questioni proposte e allo stile e tecnica che presenta la tela, rapportabili al lavoro di Coello. In questo senso mi pare importante segnalare anche l'esistenza di un ritratto a mezza figura della seconda moglie di Carlo II, conservato in una collezione privata di Madrid (fig. 75), che può essere considerato opera di Coello e può esser datato intorno al 1690-1691⁶⁰. È molto probabile che questo ritratto sia lo stesso che figurò nell'esposizione di ritratti di donne spagnole che si tenne nel 1918, già attribuito a Coello e appartenente al Conte de Alto Barciles⁶¹. Viene citato anche da Gaya Nuño come opera del pittore madrilen nella stessa collezione⁶², mentre Sullivan lo

⁵⁹ Marzolf, Rosemary Ann, *The life and Work...*, op. cit., p. 165.

⁶⁰ Gutiérrez Pastor, Ismael, "Novedades sobre Claudio Coello...", op. cit., pp. 134-135. Misura 78x58.

⁶¹ *Catálogo de la Exposición de retratos de mujeres españolas por artistas españoles anteriores a 1850*, Madrid, 1918, n° 26, p. 47.

⁶² Gaya Nuño, Juan Antonio, *Claudio Coello*, op. cit., p. 23.

scarta troppo rapidamente nella sua monografia senza che sappiamo molto bene il perché, visto che non viene offerto nessun ragionamento a riguardo né possibili alternative⁶³.

Abbiamo quindi i due prototipi di ritratto ufficiale più tipici (a figura intera e a mezza figura) che faranno da modello per poi essere moltiplicati secondo le necessità rappresentative e per essere accoppiati a quelli del re, o per mano dello stesso pittore di Camera oppure ad opera di aiutanti o altri pittori. Infatti, allo stesso modo in cui quello dell'Escorial potrebbe aver fatto coppia con quello in armatura di Carlo II, questo potrebbe esser stato accoppiato con quello del re scomparso dall'istituto Staedel di Francoforte, realizzato quando Maria Anna arrivò in Spagna con l'intenzione di accoppiarli⁶⁴.



Fig. 75. *Maria Anna di Neoburg*, attribuito a Claudio Coello, Madrid, Collezione privata.



Fig. 76. *Maria Anna di Neoburg*, attribuito a José García Hidalgo, Madrid, Collezione privata.

Come abbiamo detto, sono abbastanza abbondanti le copie di qualità diverse che adottano come modello questi ritratti della coppia reale. Esempi chiari sono quello della collezione marchese di Casa Torres, quello della collezione Duca di Cardona, quelli del museo Municipale di Madrid⁶⁵, i ritratti dei re della chiesa di San Antonio de los Portugueses, o quelli che Palomino includerà nella cappella del Comune di Madrid.

Ci è noto un ritratto di tre quarti attribuito a García Hidalgo e appartenente a una collezione privata di Madrid (fig. 76) che sembra essere una copia di quello a figura intera del Museo di Belle Arti di Bilbao, ma con l'introduzione di quelle piccole varianti che troviamo nei ritratti attribuibili a Ruiz de la Iglesia. Forse l'elemento che colpisce maggiormente è l'inclusione di una collana e degli orecchini di perle che non sono presenti in nessuno dei ritratti di Coello.

⁶³ Sullivan, Edward, *Claudio Coello...*, op. cit., n° PR32, p. 230.

⁶⁴ Gutiérrez Pastor, Ismael, "Novedades sobre Claudio Coello...", op. cit., p. 135.

⁶⁵ Pérez Sánchez, Alfonso y Díez García, José Luis, *Museo Municipal de Madrid. Catálogo de las pinturas*, Madrid, 1990, p. 97.

Un altro dettaglio curioso, che abbiamo già nominato per il ritratto di Bilbao, ma che qui è più chiaramente osservabile, è anche che la regina porta sul petto un gioiello nel quale pare essere incastonato un ritratto in miniatura del marito, il re Carlo II. Un ritratto molto vicino a una miniatura a olio che si trova al Museo Lázaro e fa coppia con un'altro della regina stessa⁶⁶ (fig. 77 e 78). Si tratta degli unici due casi a noi noti durante il regno di Carlo II nei quali viene documentata visualmente quest'abitudine, molto più frequente nel ritratto cortigiano d'apparato durante la seconda metà del XVI secolo.



Fig. 77. *Carlo II*, Madrid, Fondazione Lazaro Galdiano.



Fig. 78. *Maria Anna di Neuburg*, Madrid, Fondazione Lazaro Galdiano.

Abbiamo infatti testimonianza del fatto che il regalo di nozze di Carlo II alle sue due mogli fu un gioiello che aveva incastonato una miniatura con il suo ritratto, un regalo che era abituale. Nel caso di Maria Luisa abbiamo solo un'immagine in cui appare con tale ornamento, si tratta dell'incisione realizzata da Harrewyn che la raffigura con il vestito da sposa mentre mostra il gioiello il cui ritratto del re, secondo Maura, fu realizzato da Carreño⁶⁷. Ma nel caso di Maria Anna di Neuburg la *joya grande* (come venne denominato il gioiello), con il ritratto del re realizzato da Van Kessel, non sembra essere lo stesso che vediamo nei due ritratti menzionati, perché la descrizione non coincide⁶⁸. Il fatto però è che, come abbiamo detto, il ritratto in miniatura del re della Fondazione Lázaro è molto simile a quello che si osserva incastonato nel gioiello della regina. Ancora oggi l'attribuzione dei due ritratti in miniatura non è sicura. Entrambi hanno sul dorso un'iscrizione che sembra corrispondere a un antico inventario realizzato al Palazzo di San Pietroburgo. Tali iscrizioni risultano molto simili ai segni che hanno gli esemplari in ceramica realizzati dalla Reale Fabbrica di San Pietroburgo per la corte imperiale durante il XVIII e XIX secolo. Ciò ha fatto supporre che la coppia di ritratti

⁶⁶ Un'altra miniatura del ritratto del re che si conserva all Rosenbach Museum & Library attribuita al circolo di Carreño, segue il modello del scomparso ritratto del Istituto Staedel dipinto da Coello; si veda Stratton, Suzanne, *The Spanish Golden Age in Miniature. Portraits from the Rosenbach Museum & Library*, Nueva York, 1998, n° 48.

⁶⁷ Maura, Duca di, *Vida y reinado...*, op. cit., p. 246.

⁶⁸ Sánchez del Peral y López, Juan Ramón, "Jan Van Kessel II y la 'joya grande' de Mariana de Neoburgo: Consideraciones sobre el retrato portátil en la época de Carlos II", *Reales Sitios*, 2001, n° 150, pp. 65-74.

fu dipinta in occasione del matrimonio di Carlo II con Maria Anna di Neuburg per essere incastonati nel gioiello e destinati alla corte imperiale russa come regalo diplomatico e se ne segnala come possibile autore lo stesso Jan van Kessel⁶⁹, cosa che potrebbe confermare non solo che la miniatura che appare nel ritratto della regina sia una simile a questa, o addirittura la stessa, ma anche l'appartenenza dei dipinti del museo di Bilbao alla mano del pittore fiammingo.

⁶⁹ Espinosa Martín, Carmen, *Iluminaciones, pequeños retratos y miniaturas en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, 1999, n^{os}. 21 y 22.

Capitolo V

*Luca Giordano, i ritratti equestri,
le decorazione a fresco e i ritratti
scolpiti*

Quando Coello era ancora in vita e occupava ancora il posto di pittore di Camera, Carlo II riuscì a far venire a corte nel 1692 l'affreschista più famoso del momento, il napoletano Luca Giordano¹, con l'importantissimo incarico di terminare l'affrescatura delle volte della chiesa dell'Escorial, rimanendo questi nella penisola per dieci anni, fino al 1702. Giordano arrivò come una celebrità già consacrata perché le sue opere erano fin troppo conosciute a corte², ciò fece sì che conquistasse subito il trattamento di favore del re al di sopra di Coello che passò in secondo piano. Risulta facile immaginare la sofferenza e l'afflizione di Coello quando si accorse che uno straniero lo aveva relegato dalla sua posizione privilegiata, fino al punto che, secondo quanto racconta Palomino³, fu l'invidia che sentiva per Giordano a portarlo alla morte nel 1693.

Giordano però, non solo decorò a fresco le volte della Basilica, ma portò a termine, sempre all'Escorial, un'opera importantissima per il nostro studio: la decorazione, sempre a fresco, della scala imperiale che canterà le grandezze della Casa d'Austria.

Sebbene abbiamo pochi ritratti di Carlo II dipinti da Giordano, commenteremo qui i tre più rappresentativi ripetutamente citati e riprodotti.

Il primo di questi è il mezzo busto conservato al Prado (fig. 63; Cat. PC44). Per molti anni questo superbo ritratto fu considerato opera di Coello ed è stato così registrato dalla bibliografia più usuale. Infatti, nella monografia più importante su Coello viene inclusa come opera di attribuzione accertata⁴. Pérez Sánchez tuttavia mise in dubbio l'attribuzione tradizionale indicando la possibilità che fosse opera di Giordano⁵. Arnaiz trattò nuovamente il tema arrivando alla stessa conclusione di Pérez Sánchez⁶. Attualmente l'attribuzione è accettata. Il volto del monarca in questo mezzo busto risulta quasi identico a quello dei bozzetti equestri del Prado, per cui si è pensato che fosse un primo avvicinamento al volto del re dal vero al suo arrivo a Madrid nel 1692⁷.

¹ La monografia più importante sull'opera di Luca Giordano è quella di Ferrari, Oreste e Scavizzi, Giuseppe, *Luca Giordano*, Napoli, 1966, 2ª ed., Napoli, 1992 e reimp. 2000.

² Giordano aveva lavorato per importanti famiglie nobili spagnole a Napoli, tra i quali si trovano alcuni dei più famosi viceré dell'epoca come il Conte di Castriello, il Conte de Peñaranda, il Marchese di Carpio, don Pedro Antonio de Aragón, o il Conte di Santisteban; Cerezo, M., "Luca Giordano y el virrey Santisteban: un mecenazgo particular", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1986, n° 26, pp. 73-88.

³ Palomino, Antonio, *El museo pictórico...*, *op. cit.*, pp. 459-460.

⁴ Sullivan, Edward, J. *Claudio Coello...*, *op. cit.*, n° P58, p. 194.

⁵ Pérez Sánchez, Alfonso, "En torno a Claudio Coello", *op. cit.*, p. 144.

⁶ Arnaiz, José Manuel, "Cuadros inéditos del siglo XVII español", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM), 1991, vol. III, pp. 122-123.

⁷ Arnaiz, José Manuel, "Cuadros inéditos...", *op. cit.*, p. 122.

1. I ritratti equestri

1.1. Luca Giordano

Più interessanti dal punto di vista iconografico risultano i due bozzetti di ritratti equestri di Carlo II. Sono simili per tema e composizione, ma presentano alcune differenze. Il più noto (fig. 79; Cat. PC56) è quello che rappresenta il re senza cappello mentre cavalca briosamente in corvetta e fa coppia con un altro ritratto equestre della regina Maria Anna di Neuburg (fig. 80). Tradizionalmente questo quadro è stato considerato lo studio per il grande ritratto equestre, oggi perduto, ma che sappiamo esser stato destinato al Salone degli Specchi del vecchio Alcázar di Madrid⁸, che completerebbe la serie di ritratti equestri dei monarchi della Casa d'Austria che erano appesi in quella sala con un'evidente intenzione allegorica, propagandistica e glorificatrice della dinastia.



Fig. 79. *Carlo II*, Luca Giordano, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 80. *Maria Anna di Neuburg*, Luca Giordano, Madrid, Museo del Prado.

Il re appare calpestando con il cavallo una serie di infedeli, allo stesso tempo in cui viene guidato dalla personificazione allegorica della Religione accompagnata da un angelo con la croce. Il quadro si collegherebbe perfettamente al programma che cercavano di trasmettere gli altri ritratti reali della sala, a cominciare da quello di Carlo V nella battaglia di Mühlberg, che lo raffigura come incarnazione del sovrano protettore della Chiesa contro l'eresia e come

⁸ Li lo descrive l'inventario fatto alla morte di Carlo II, in questa maniera: "Ytem Un Retratto del Rey nuestro Señor Don Carlos Segundo a Cauallo de mano de Jordan tasado en seisçientos Doblonos"; si veda Fernández Bayton, Gloria, *Inventarios Reales. Testamentaria del Rey Carlos II, 1701-1703*, tomo I, Madrid, 1975, p. 18, n° 6.

monarca per delega divina⁹. Si accompagnano a questo quello di Filippo II che offre il principe Fernando alla Gloria, quello di Filippo III rappresentato in uno dei fatti più significativi del suo regno, l'espulsione dei mori (ancora una volta gli eretici) e il famoso ritratto equestre di Filippo IV opera di Rubens. I ritratti sarebbero stati appesi in sequenza cronologica a partire da Carlo V fino a Carlo II, segnalando in questo modo che ogni discendente eredita la provvidenziale missione che l'Altissimo ha consegnato alla dinastia austriaca, ossia quella di difensori della Religione e della Fede Cattolica contro ogni forma di eresia¹⁰.

In questo modo Carlo II viene rappresentato come sovrano protettore della Fede Cattolica alla cui difesa dirigerà, se è necessario e con la stessa fermezza con cui maneggia le redini del cavallo¹¹, i suoi eserciti per lottare contro le orde eretiche¹².

Nota comune a tutti i ritratti menzionati che si trovavano nel Salone degli Specchi è che raffiguravano figure allegoriche, cosa non frequente nella rappresentazione dei sovrani del ramo spagnolo della Casa d'Austria.

Fu proprio Tiziano, con questo ritratto, a creare il modello di rappresentazione regia equestre, alla quale vennero aggiunte, con l'arrivo di Rubens a corte, le figure allegoriche



Fig. 81. *Carlo II*, Luca Giordano, Madrid, Museo del Prado.

relazionate con la Fede Cattolica come quelle che appaiono nel ritratto di Filippo IV andato perduto nell'incendio del 1734¹³. Ma con Velázquez troviamo nuovamente quella sobrietà nei ritratti equestri, rotta forse in questo caso con il ritratto di Filippo III (disgraziatamente perduto per sempre nell'incendio del 1734), unico della sua produzione in cui appaia una figura allegorica (la personificazione della Spagna)¹⁴.

Sebbene Giordano tenda all'inclusione di figure allegoriche che rafforzino il messaggio del quadro è anche evidente il desiderio di ispirarsi al ritratto equestre di Filippo IV dipinto da Velázquez per il Salone dei Regni del Buen Retiro¹⁵.

Non è stato trovato tuttavia nessun

⁹ Checa, Fernando, *Tiziano y la monarquía hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Madrid, 1994, pp. 39-44.

¹⁰ Orso, Steven *Philip IV...*, *op. cit.*, p. 92.

¹¹ Su questo simbolismo si veda lo già detto nel capitolo I.

¹² Hermoso Cuesta, Miguel, "Los retratos ecuestres de Carlos II y Mariana de Neoburgo por Lucas Jordán. Una aproximación a su estudio", *Artigrama*, 1999, n° 14, p. 297.

¹³ *Ibid.*, p. 296.

¹⁴ *Ibid.*, p. 298.

¹⁵ *Ibid.*, p. 296.

documento in cui venga specificato che questo bozzetto fu quello realmente utilizzato per dipingere il quadro grande destinato al Salone degli Specchi. Ci sarebbe la possibilità, troppo velocemente scartata da tutti gli studiosi¹⁶, che l'altro bozzetto del Prado (fig. 81; Cat. PC57), in cui appare Carlo con il cappello e in una composizione diversa, costituisse il precedente immediato del quadro menzionato¹⁷. E risulta perfettamente possibile in quanto il tema e la composizione si adattano anche al programma generale che abbiamo commentato perché, sebbene qui non compaiano figure allegoriche, l'abbigliamento è molto simile a quello di Filippo IV nel ritratto di Rubens e troviamo nuovamente le figure degli infedeli sconfitti; inoltre non si sa della presenza di una coppia per questo ritratto come succede invece per il precedente, cosa che sembra molto più logica se si fosse appeso soltanto il ritratto del re.

1.2. Francisco Rizi

Relativamente ai ritratti equestri dobbiamo segnalarne un altro, opera di Rizi (fig. 83; Cat. PC54), compagno di un altro sempre equestre e sempre suo, che raffigura la prima moglie di Carlo II, Maria Luisa d'Orléans (fig. 84), dipinti entrambi per esser collocati sull'Arco di Santa Maria come parte di una delle decorazioni effimere erette in occasione dell'arrivo della nuova regina a Madrid nel 1680¹⁸.

Quello del re segue un modello già noto, iniziato da Tiziano con il suo Carlo V nella battaglia di Mühlberg e continuato poi dai successivi pittori di Camera fino a Velázquez. Ma qui il fatto che si tratti di ritratti della coppia reale unita fa pensare che il modello si trovi nei ritratti equestri di Filippo IV e Isabella di Borbone dipinti da Velázquez, i quali, a loro volta continuano il modello di quelli di Filippo III e Margherita d'Austria e si collegherebbero quindi alla coppia successiva di ritratti equestri di Carlo II e Maria Anna di Neuburg dipinti da Giordano¹⁹ che abbiamo analizzato precedentemente.

Seguendo quindi tali modelli il re cavalca il suo cavallo in posizione di corvetta riccamente vestito con un'uniforme militare di gala e una cravatta alla francese molto simile a quella che porta nel ritratto del Museo del Greco di Toledo (fig. 29; Cat. PC26), regalo, a quanto sembra, di Maria Luisa a Carlo in occasione del suo compleanno mentre il re aspettava l'arrivo della moglie a Burgos²⁰. Sulla testa del monarca, coperta da un ricco cappello di piume, appaiono due angioletti che portano la corona con l'atteggiamento di porgerla al monarca, allo stesso modo uno di questi porta lo scettro; emblemi della regalità e del potere che abbiamo visto in ritratti precedenti di Carlo II. Sullo sfondo si osserva una scena navale forse come allusione all'aiuto che la monarchia Cattolica prestava all'Impero nella lotta contro gli infedeli

¹⁶ *Ibid.*, p. 298, nota 10.

¹⁷ Zapata Fernández de la Hoz, Teresa, in *El Mundo de Carlos V. De la España medieval al siglo de Oro*, México, 2000-2001, n° 18, p. 75.

¹⁸ Zapata Fernández de la Hoz, Teresa y Martínez Gil, Fernando, "Dos retratos reales efímeros de Francisco Rizi", *Carpetania, Revista del Museo de Santa Cruz de Toledo*, 1987, n° 1, pp. 171-183.

¹⁹ Zapata Fernández de la Hoz, Teresa, *La entrada en la Corte de Maria Luisa de Orléans. Arte y Fiesta en el Madrid de Carlos II*, Madrid, 2000, p. 180.

²⁰ *Ibid.*, p. 43.

in oriente²¹. Nell'angolo superiore sinistro appare un pezzo di arcobaleno che si osserva anche nel ritratto di Maria Luisa ma nell'angolo opposto, con il senso di chiusura della composizione formata da entrambi i ritratti²².



Fig. 83. *Carlo II*, Francisco Rizi, Toledo, Comune



Fig. 84. *Maria Luisa d'Orleans*, Francisco Rizi, Toledo, Comune.

Il ritratto della regina ha una composizione analoga ma con una disposizione opposta in maniera da poter esser collocati uno di fronte all'altro. Viene rappresentata con il magnifico vestito e i famosi gioielli della corona che indossava il giorno del suo ingresso a corte. Questo splendido vestito veniva utilizzato solo in occasioni di grande importanza, come era sicuramente questa, ed era caratterizzato da una lunga coda che arrivava a coprire la groppa del cavallo²³. Questo vestito, questa disposizione e questi ornamenti sono molto simili a quelli portati dalle regine Margherita d'Austria e Isabella di Borbone nei ritratti di Velázquez e anche a quelli di Maria Anna di Neuburg nel ritratto di Giordano.

È interessante verificare che in tutta questa serie di coppie di ritratti reali equestri vengono utilizzate le stesse risorse compositive. I re (Filippo II, Filippo IV e Carlo II) appaiono mentre realizzano la corvetta e le regine mentre cavalcano al passo. Tutte queste caratteristiche rendono evidente il desiderio di ricollegarsi ai modelli iconografici precedenti.

Entrambi i ritratti si trovano attualmente appesi ai muri della scala del Comune di Toledo, dove furono collocati dopo la cerimonia, rimanendo sempre lì da allora.

Zapata e Gil²⁴ dimostrerebbero che i quadri furono dipinti da Francisco Rizi e quindi che la regina rappresentata sarebbe Maria Luisa d'Orléans²⁵, prima moglie di Carlo II, rendendo

²¹ *Ibid.*, p. 181.

²² *Ibid.*, pp. 176-177 y 181.

²³ *Ibid.*, pp. 180-181.

²⁴ Zapata Fernández de la Hoz, Teresa y Martínez Gil, Fernando, "Dos retratos reales...", *op. cit.*, pp. 171-183.

²⁵ Hernández Perera, Jesús, "Carreño y Velázquez" ..., *op. cit.*, p. 495.

pubblica una lettera che lo stesso Rizi inviò al Comune di Toledo. In tale lettera Rizi assicura che dipinse i ritratti per espresso desiderio del re²⁶.

L'esistenza di entrambi i ritratti e la sicura attribuzione a Rizi è importante per varie ragioni. In primo luogo, perché sono scarsi i ritratti conservati o conosciuti di un pittore come Rizi che lavorò ampiamente come pittore del re in importanti incarichi sotto i regni di Filippo IV e Carlo II; in secondo luogo, per il valore documentale che hanno, soprattutto quello della regina, visto che la mostra proprio con il vestito, i gioielli e gli altri ornamenti che indossava il giorno del suo ingresso a corte; infine per la loro importanza iconografica, perché presuppongono, come abbiamo visto, la continuità con modelli precedenti di ritratto equestre della coppia reale, da Filippo II e Margherita d'Austria, passando per Filippo IV e Isabella di Borbone, fino a questi, per poi collegarsi a quelli che dipingerà Giordano dello stesso Carlo II e di Maria Anna di Neuburg²⁷.

2. Luca Giordano e le decorazioni a fresco

2.1. La volta della scala dell'Escorial

Per completare la porzione d'opera di Giordano in Spagna che interessa il nostro studio dobbiamo commentare uno degli incarichi più importanti che egli portò a termine all'Escorial: la decorazione a fresco della volta della scala imperiale (fig. 85; Cat. PC67).

Rispetto all'immagine di suo padre Filippo IV di gran esperto e mecenate delle arti, Carlo II è sempre stato criticato per una certa mancanza di sensibilità in questo campo e per scarsa personalità in tutti gli ambiti della vita. È tuttavia evidente che le due imprese artistiche più importanti del regno e oserei dire di maggior entità del secolo intero insieme al palazzo del Buen Retiro, che sono senza dubbio le opere realizzate all'Escorial, furono portate a termine per espresso desiderio del Re, che, almeno in questa occasione, mostrò un'energica volontà e determinazione. Prima con la decisione di realizzare l'ex voto religioso-dinastico che implicava *La Sagrada Forma* di Claudio Coello, opera culmine del barocco madrilenio; ma soprattutto con la decorazione delle parti più importanti dell'Escorial che dovevano ancora essere ultimate da più di un secolo: le volte della basilica e della grande scala monumentale. Carlo II aveva assunto con deciso impegno il compito storico di concludere la decorazione dell'Escorial, luogo emblematico per la dinastia²⁸. Compito continuato dai suoi predecessori fin dalla morte del suo bisnonno Filippo II, specialmente da suo padre Filippo IV, sotto il cui regno sembra che si cercò di far venire già il celebre Giordano in Spagna, senza successo²⁹. Anche così comunque, durante il regno di Filippo IV, Velázquez aveva lavorato alle opere di condizionamento e decorazione dell'edificio facendo venire dall'Italia i due famosi affreschisti bolognesi Mitelli e

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Zapata Fernández de la Hoz, Teresa, *La entrada en la Corte...*, op. cit., p. 180.

²⁸ Ferrari, Oreste y Scavizzi, Giuseppe, *Luca Giordano*, op. cit., pp. 123-126. L'edizione di 1992 è quella che abbiamo utilizzato.

²⁹ *Ibid.*, p. 123.

Colonna, forse non soltanto con l'intenzione di decorare il Palazzo del Buen Retiro, ma anche con l'idea di ultimare le opere dell'Escorial³⁰. Ma una volta morti, prima Velázquez, poi Filippo IV, il lavoro rimase nuovamente inconcluso.

Così dunque il fatto di ottenere che Giordano venisse in Spagna con l'incarico principale di realizzare il grande compito di dipingere le volte dell'Escorial risponde al desiderio e allo sforzo personale di Carlo II.

Inizialmente si cercò di fare giungere a corte alcuni affreschisti italiani di una certa fama, ma senza successo. In ogni caso Carlo II aveva bisogno di un decoratore brillante e veloce, capace di coprire grandi zone in poco tempo e Giordano era la persona adatta, perché era l'affreschista più importante in Italia. Per lo stesso motivo si trattava anche di una mossa politica, perché se Carlo II riusciva a far giungere a corte il più prestigioso decoratore italiano, proprio per decorare l'edificio simbolico della dinastia per eccellenza, avrebbe potuto ottenere benefici in termini di aumento del prestigio e della glorificazione della monarchia stessa³¹. Attraverso vari rappresentanti regi in Italia iniziarono i colloqui con l'artista. Non fu facile riuscire a convincerlo a trasferirsi in Spagna. Il pittore napoletano impose importanti condizioni per sé e soprattutto per la sua famiglia che furono accettate tutte da Carlo II³². Comunque sia andata Giordano alla fine accettò di venire a corte.

Giordano arrivò in Spagna nell'estate del 1692 con la missione principale di incaricarsi della decorazione delle volte dell'Escorial. Dalla documentazione conservata si deduce l'enorme interesse con cui il re seguì tutti i lavori, anche per quanto riguarda i temi iconografici che dovevano essere dipinti. Volle allo stesso modo essere informato puntualmente del corso e dei progressi dei lavori, attraverso notizie settimanali che il priore gli inviava dall'Escorial. Inoltre pare che lo stesso re si sia trasferito al monastero in varie occasioni per verificarne *in situ* l'evoluzione³³.

I lavori dell'Escorial cominciarono dalla volta della scala; fu questa la prima opera realizzata per ordine del re nel monastero. Così, poco dopo l'arrivo del pittore a Madrid, il re incaricava il padre de los Santos e il priore di determinare il programma per gli affreschi della scala, ordinando poi a Giordano che si trasferisse all'Escorial per iniziare immediatamente i lavori³⁴. Il re volle essere continuamente informato dei progressi dei lavori per cui il priore gli inviava frequentemente lettere nelle quali venivano dati dettagli precisi dell'evoluzione dei dipinti e che, proprio per questo, costituiscono una fonte documentale di inestimabile valore.

Il tema iconografico della scala è la *Gloria della Santissima trinità*³⁵, ma con evidenti riferimenti dinastici perché insieme ai personaggi divini, a diversi santi, figure allegoriche e

³⁰ Mena Marqués, Manuela, "El napolitano Lucas Jordán...", *op. cit.*, pp. 205-206.

³¹ Ferrari, Oreste y Scavizzi, Giuseppe, *Luca Giordano*, *op. cit.*, p. 123.

³² Carr, Dawson, *Luca Giordano at the Escorial: The frescoes for Charles II*, tesi dottorale, Nova York, 1987.

³³ Palomino, Antonio, *El museo pictórico...*, *op. cit.*, p. 504.

³⁴ Lozoya, Marqués de "La pintura al fresco...", *op. cit.*, p. 460.

³⁵ Per la descrizione degli affreschi di Giordano all'Escorial (così la volta della scala come quelli della chiesa), sono di fondamentale importanza come fonti primarie il manoscritto del frate Santos, *Descripción de las excelentes pinturas al fresco con que la Majestad del Rey nuestro señor Carlos II, que Dios guarde, ha mandado aumentar el adorno del Real monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Real Biblioteca de El Escorial Ms, J-II-3, fols. 225-239, così come la descrizione che ne fa Palomino, Antonio, *El museo pictórico...*, *op. cit.*, pp. 503-518.

virtù, vengono rappresentati i due monarchi per eccellenza della dinastia, l'imperatore Carlo V e l'ispiratore dell'Escorial, Filippo II, inginocchiati umilmente di fronte alla visione celestiale³⁶; appaiono anche allusioni ai trionfi di Cesare e il fregio in cui viene raffigurato dettagliatamente il processo di creazione dell'edificio da parte di Filippo II dopo la vittoria di San Quintín, battaglia che appare narrata in maniera pertinente. Tutto questo glorioso passato si fa collegare al presente attraverso la risorsa, tipica del gusto barocco, che mescola realtà e finzione, rappresentando il monarca regnante, lo stesso Carlo II, al quale si deve in definitiva la decorazione che dava ancora più magnificenza e carica ideologica all'edificio, affacciato a una finta balaustra che rompe le nubi, mentre si "intromette" in quell'apoteosi celestiale insieme a sua moglie Maria Anna di Neuburg e a sua madre, la regina vedova Maria Anna d'Austria, alle quali pare mostrarla orgoglioso³⁷.

I lavori si conclusero nel 1693. Il risultato della volta dell'importante scala imperiale è un non meno grandioso ed enorme affresco nel quale lo sfondo ideologico risulta fuori di dubbio in accordo con la complessa concezione ideologica che l'edificio implicava di per sé. Così dunque gli affreschi delle volte dipinti da Giordano sviluppano visualmente tutta la complessa teoria politico-religiosa sulla quale si reggeva il potere della dinastia e della quale era espressione l'edificio stesso che li conteneva. È evidente che la volta della scala occupi un luogo centrale in quella concezione perché presuppone un'allegoria della monarchia con chiari riferimenti al monastero stesso. Si tratterebbe della parte più secolare degli affreschi perché vengono raffigurati nella Gloria, insieme a personaggi sacri, i due primi monarchi della dinastia, che erano anche i più prestigiosi e notabili, l'imperatore Carlo V e suo figlio Filippo II che, non a caso, era il costruttore dell'Escorial e quindi il riferimento a lui era obbligato. Ma oltretutto lo stesso affresco diventa quasi una galleria di ritratti dinastici perché, oltre a quelli menzionati, vengono rappresentati, in una delle lunette, Filippo IV, imitazione di un bronzo e in quella simmetrica di fronte, lo stesso Carlo II nella stessa posa. Infine Carlo II appare anche raffigurato con la sua famiglia in un luogo di rilievo dello stesso affresco mentre osserva la Gloria, come erede di una discendenza tanto insigne.

Al centro della visione celestiale si trova Dio, origine e fine di tutte le cose. Come intermediaria tra la divinità e l'umanità si trova, insieme a Gesù Cristo, Maria, il cui patrocinio, come abbiamo visto, era un segno d'identità della Monarchia. Intercedono presso la divinità anche il patrono del Monastero, San Lorenzo, e San Geronimo, ai cui monaci era affidato l'Escorial, insieme a diversi re santi come Sant'Ermenegildo e San Fernando. Più in basso troviamo i due monarchi inginocchiati umilmente a Dio offrendogli i simboli del suo potere terreno, già che lo hanno ricevuto direttamente da lui. L'imperatore offre le due corone, quella imperiale e quella reale e Filippo II gli offre l'orbe come monarca più potente sulla faccia della terra. Negli angoli della volta sono rappresentate le personificazioni delle quattro virtù cardinali: la Giustizia e la Fortezza ai due lati della balaustra dove si trova Carlo II e la

³⁶ Pare chiaro che Giordano conosceva la celebre *Gloria* di Tiziano e la utilizzò come fonte di ispirazione visuale perché la composizione è molto simile, e addirittura la tela si trovava nel monastero.

³⁷ Campos y Fernández de Sevilla, F. Javier, "Las pinturas de la escalera imperial...", *op. cit.*, p. 287.

Prudenza e la Temperanza negli angoli opposti. Virtù che senza dubbio caratterizzarono i regni dei monarchi della Casa d'Austria. Agli estremi dell'asse centrale della volta vediamo due figure femminili, allegorie della Maestà Regia e della Chiesa Cattolica, una di fronte all'altra. L'allusione all'unione indissolubile trono-altare non potrebbe essere più esplicita.



Fig. 85. *Carlo II e la sua famiglia*, Luca Giordano, volta della scala dell'Escorial

Da tutto ciò risulta evidente il desiderio di glorificare ed esaltare la dinastia della Casa d'Austria. Ma specialmente lo stesso Carlo II si presenta in un luogo privilegiato dell'affresco, come erede e continuatore di una stirpe tanto eccelsa o, detto con altre parole, “el presente es digno heredero del pasado”³⁸. Sebbene, come vedremo, non si tratti di un ritratto puro di Carlo II, la sua inclusione qui ha un valore significativo per vari motivi. In primo luogo, si cerca di sottolineare il carattere di mecenate ed esperto d'arte di Carlo II, dato che la venuta di Luca Giordano a Corte rispose ai desideri diretti del re, ansioso di avere a sua disposizione il migliore affreschista del momento per la decorazione delle volte dell'Escorial. In questo senso risulta significativo che sulla scala principale del monastero appaiano rappresentati sia Carlo II che la sua seconda moglie Maria Anna di Neuburg e la regina madre Maria Anna d'Austria³⁹ affacciati a una balaustra nell'atteggiamento di contemplare la visione che si svolge al centro. Carlo II è raffigurato con la mano tesa come ad indicare di chi è erede e da chi proviene la legittimità del suo potere, mentre lo spiega alle due Maria Anna. Ciò che non risulta molto chiaro è se stia spiegando realmente una visione immaginaria o il dipinto di Giordano che

³⁸ Campos y Fernández de Sevilla, F. Javier, “Las pinturas de la escalera imperial...”, *op. cit.*, p. 287.

³⁹ Nello stesso ordine in cui appaiono nel Auto de Fe di Rizi.

rappresenta tale visione, agendo in questo caso come esperto conoscitore dell'arte e mecenate dell'artista⁴⁰.

2.2. Il tetto dell'Ufficio del Re al Palazzo Reale di Aranjuez

Gli anni della permanenza di Giordano nel nostro paese furono fruttiferi non solo per quanto riguarda l'Escorial, ma anche per lo sviluppo di altre importanti serie di affreschi oltre a numerose tele. Insieme alla scala principale e alle volte della chiesa del monastero dell'Escorial si conservano così anche tre grandi complessi di affreschi: il Casón del Buen Retiro, la Sagrestia della cattedrale di Toledo e la Chiesa di San Antonio dei portoghesi. Sono scomparsi invece quelli della Capella dell'Alcázar Real, quelli di Nuestra Señora de Atocha e quelli dei saloni laterali del Casón. Tuttavia a volte la casualità sta dalla nostra parte e ci permette di recuperare opere d'arte che si credevano perdute per sempre. È il caso degli affreschi che decoravano la volta dell'antico ufficio del re al Palazzo Reale di Aranjuez, della cui realizzazione da parte di Giordano esisteva testimonianza documentale, ma che si ritenevano perduti o per lo meno erano caduti nella più assoluta dimenticanza. Un recente restauro di tale spazio, nell'ambito delle campagne di restauro del Patrimonio Nacional al Palazzo di Aranjuez, ha portato alla luce la volta dell'antico ufficio del re⁴¹, nascosta sotto a un controsoffitto da data incerta ma successiva al regno di Carlo III. La decorazione di tale volta è singolare perché integra scultura in stucco e pittura a fresco realizzata da Giordano dopo aver ultimato i lavori dell'Escorial, vale a dire verso al 1695. Inoltre le pareti erano anche completamente ricoperte di pitture a tema mitologico, dipinte per quella sala sempre da Giordano⁴². Tutto il programma decorativo è di enorme importanza perché si tratta dell'unica decorazione profana di quest'epoca conservata in uno dei Palazzi Reali. D'altro canto la sua iconografia allegorica risulta molto interessante per il nostro studio perché include nella scena principale a fresco, un sorprendente ritratto allegorico di Carlo II, come Giano, “que constituye el punto culminante en un discurso iconográfico cuya complejidad y riqueza otorga especial interés a este conjunto”⁴³.

Abbiamo detto che tali affreschi erano conosciuti documentalmente già da lungo tempo; Palomino cita molto vagamente e di sfuggita quello che è stato realizzato da Giordano a Aranjuez senza distinguere tra le pitture a olio e quelle a fresco: “Acabadas estas obras (los frescos de El Escorial), se vino Lucas Jordán a Madrid [...]. Y en el Palacio de Aranjuez pintó también varios cuadros de historia, y de los Elementos, y Estaciones del Año”⁴⁴. È più probabile che parlando di stagioni dell'anno si riferisca alle figure allegoriche che sono sotto al ritratto di Carlo II e che rappresentano proprio questo.

⁴⁰ Ferrari, Oreste y Scavizzi, Giuseppe, *Lucca Giordano...*, op. cit., p. 127; Campos y Fernández de Sevilla, F. Javier, “Las pinturas de la escalera imperial...”, op. cit., pp. 253-300; Id., “La pintura al fresco...”, op. cit., pp. 78-82; Portela Sandoval, Francisco José, “La obra pictórica...”, op. cit., pp. 356-363.

⁴¹ Sancho, José Luis, “*Ianus Rex*. Otra cara de Carlos II y del Palacio Real de Aranjuez: Morelli y Giordano en el despacho antiguo del rey”, *Reales Sitios*, 2002, n° 154, pp. 34-45.

⁴² Jordán de Urries, Javier, “Luca Giordano en el Palacio Real de Aranjuez”, *Reales Sitios*, 2004, n° 159, pp. 60-73.

⁴³ Sancho, José Luis, “*Ianus Rex...*”, op. cit., p. 34.

⁴⁴ Palomino, Antonio, *El museo pictórico...*, op. cit., pp. 518-519.

Ponz, già nel 1769, vide la decorazione della sala con gli affreschi della volta e le pitture delle sale in maniera molto più esplicita: “La bóveda y friso de una pieza, que llaman el Gabinete antiguo, fueron bravamente pintados por Jordan, y en el medio hay un Jano con otras figuras. Se vén siete cuadros al óleo del expresado Jordán, que representan fábulas, y quatro países de Juan Bautista del Mazo, según la opinión del que me guiaba”⁴⁵.

Nel medaglione centrale della volta dell'ufficio del re viene rappresentato il dio Giano bifronte, di cui uno dei due volti mostra il profilo di Carlo II (fig. 86), molto simile a quello che si trova sulla volta della scala principale dell'Escorial. Nella mano sinistra ha uno scettro, nella destra, che corrisponde al volto di un vecchio barbuto, proprio del dio, ha una grande chiave, emblema principale di questa divinità. Dietro alla figura si osserva il suo tempio circolare con le due porte e più in fondo si distingue la forma dell'orbe. Sotto a Giano sono raffigurate, da sinistra a destra, le quattro stagioni personificate da Bacco, Cerere, Flora e una figura con una lancia che simboleggia l'inverno, alludendo così a Giano come divinità del tempo e come



Fig. 86. *Carlo II come Giano*, Luca Giordano, antico ufficio del re, Palazzo di Aranjuez (Madrid).

personificazione della potestà sovrana, la cui saggezza trascende il tempo (le stagioni), perché con i suoi due volti guarda al passato e al futuro⁴⁶.

La sua caratteristica di poter guardare verso vari punti contemporaneamente fu considerata simbolo dell'onniscienza e dell'onnipresenza divina, ma anche della completa conoscenza di tutte le questioni, qualità quest'ultima, che doveva essere propria del re⁴⁷. Anche Giano viene relazionato con una delle virtù che dovevano assistere il sovrano, la prudenza,

⁴⁵ Ponz, Antonio, *Viaje de España...*, op. cit., tomo I, p. 253.

⁴⁶ Sancho, José Luis, “*Ianus Rex...*”, op. cit., pp. 36 y 39.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 39.

figura ricorrente nei ritratti regi, soprattutto nelle incisioni. Virtù la cui rappresentazione, secondo Ripa, ha due volti come la divinità.

Attorniano questa immagine centrale altri quattro medaglioni, due circolari e due trapezoidali, nei quali sono raffigurate a fresco sempre da Giordano altre quattro figure femminili, allegorie della Generosità, dell'Umanità, della Severità e della Clemenza; ossia nuovamente virtù proprie dei sovrani della Casa d'Austria. Tutto questo discorso del re virtuoso viene completato e enfatizzato attraverso le sculture in stucco di Morelli, che rappresentano altre quattro virtù che si ritenevano proprie dei monarchi della Casa d'Asburgo e che essi esercitarono adornandone il loro lavoro di governo: la Giustizia, la Prudenza, la Speranza e la Carità⁴⁸.

Come abbiamo visto, questo tipo di allusioni alle virtù del sovrano sono costanti e ricorrenti lungo tutta la dinastia, perché il loro esercizio legittimava i successivi monarchi nell'esercizio del potere. Per questo motivo vengono ripetute fino allo sfinimento in varie associazioni utilizzando sempre le stesse figure o allegorie: la Fede come allusione alla missione fondamentale dei monarchi spagnoli come suoi difensori, la Giustizia associata alla forza necessaria ad amministrarla, la Prudenza relazionata alla saggezza nel prendere decisioni, ecc. Il tutto applicato soprattutto alle incisioni come mezzo molto più popolare da diffondere per fissare una determinata immagine del monarca. Infatti una delle caratteristiche essenziali del ritratto cortigiano spagnolo durante il XVI e il XVII secolo è proprio l'assenza di allegorie espresse⁴⁹, che troviamo solo in rare occasioni e quasi sempre per mano di artisti stranieri. È questo il caso dei fiamminghi come Justus Tiel (*Allegoria dell'educazione di Filippo III*, fig. 87) o Rubens (fig. 22); degli italiani Parmigianino (*Ritratto allegorico di Carlo V*, fig. 88), Tiziano (fig. 25) e ovviamente Giordano, in cui l'impiego dell'allegoria è intrinseco⁵⁰. Questo principio sarà valido, come abbiamo detto, per il ritratto ufficiale dei monarchi di entrambi i secoli fino all'avvento di Carlo II, con cui osserviamo un crescente utilizzo dell'allegoria nei ritratti, soprattutto nella parte finale del regno con l'arrivo di Giordano a Corte, fatto che ci parla chiaramente del cambiamento nell'immagine del monarca e anche dell'introduzione di un nuovo gusto.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 37 y 40.

⁴⁹ I ritratti reali del secolo XVI e XVII hanno un profondo significato simbolico e allegorico anche se a prima vista non sembra così; Gállego, Julián, *Visión y símbolos...*, *op. cit.*, pp. 219-232.

⁵⁰ Serrera, Juan Miguel, "Alonso Sánchez Coello y la mecánica...", *op. cit.*, pp. 40-43.



Fig. 87. *Allegoria dell'educazione di Filippo III*, Justus Tiel, Madrid, Museo del Prado



Fig. 88. *Ritratto allegorico di Carlo V*, Parmigianino, Nova York, Rosenberg & Stiebel Inc.

3. Un possibile ritratto di Carlo II a Roma

Volevo per lo meno segnalare qui l'esistenza di un possibile ritratto di Carlo II (fig. 89) particolarmente interessante per gli interrogativi che pone. Tale raffigurazione si trova in forma di medaglione in una tela conservata nella piccola e incantevole chiesa romana di Santa Bibiana⁵¹, condannata alla più assoluta dimenticanza vicino ai muri della stazione Termini⁵². Qui, nell'unica cappella che si trova entrando a destra si trovano tre tele, due delle quali, le laterali, contengono entrambe un medaglione con un ritratto. La cappella fu fatta costruire, decorare, adornare e fornire di tutto il necessario per la celebrazione della messa nel 1702 ad opera del presbitero spagnolo, chierico di Santa Maria Maggiore, Francisco de San Juan y Bernedo, che qui diceva messa per la salute del re cattolico e per la prosperità della sua Monarchia; tutta la storia viene spiegata da una lapide esterna che si trova a destra della cappella⁵³. Come vedremo ciò risulta molto importante nel cercare di delineare le varie ipotesi plausibili sull'identità del personaggio.

⁵¹ Tormo, Elías, *Monumentos de españoles en Roma, y de portugueses e hispano-americanos*, Madrid, 1942, tomo II, pp. 115-116.

⁵² È stata restaurata pochi anni fa; si veda Tiberia, Vitaliano, *Gian Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona, Agostino Ciampelli in Santa Bibiana a Roma: i restauri*, Roma, 2000.

⁵³ Forcella, Vincenzo, *Inscrizioni delle Chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, tomo XI, Roma, 1877, p. 245.

Come abbiamo detto, ai lati della cappella si trovano due quadri interessanti per il nostro studio che mostrano due medaglioni con ritratto. Quello di sinistra rappresenta *San Giovanni Battista, San Giovanni Evangelista e San Giacomo il Maggiore con il ritratto dell'imperatore Leopoldo I*, la cui identificazione, in questo caso, non presenta alcun problema grazie all'iscrizione che porta un angioletto nella parte inferiore (*Hic Leopoldus Hic Est Pietate Augustus: His Terrea, Illa Astris Intulit Imperium*, "Questo è Leopoldo, eccelso nella fede e nelle armi: con queste ha diretto l'impero sulla terra, con quella lo ha elevato al cielo"). È invece molto più problematico e, forse proprio per questo, anche più interessante, il quadro gemello⁵⁴ che vi si trova di fronte. Vengono qui rappresentati *San Carlo Borromeo, San Filippo Neri e San Francesco Saverio*⁵⁵ che proteggono il medaglione con il ritratto di un altro personaggio importante (fig. 89). Nella parte inferiore un altro angioletto sostiene una specie di pergamena con l'iscrizione: *Regna Creant reges sed te quo Nomine Dicam Carole Quem Regem Mundus Uterque Facit*, ("I regni creano re, ma con che nome ti chiamerò, o Carlo, che entrambi i mondi ti fanno re"). È qui che cominciano le incognite. Secondo Tormo non ci sono dubbi che si tratti del secondo figlio maschio dell'imperatore, l'arciduca Carlo d'Austria, pretendente della Corona di Spagna, e i due ritratti sarebbero stati realizzati con l'imperatore Leopoldo ancora in vita⁵⁶ (effettivamente egli morirà nel 1705 e, come abbiamo visto, la cappella è del 1702). Ma lo stesso Tormo sostiene la tremenda somiglianza con Carlo II, alludendo alla vicinanza dei tratti fisiognomici degli Asburgo e riconoscendo l'uso della parrucca "alla francese"⁵⁷ che sappiamo essere stata utilizzata da Carlo II dopo aver perso molti capelli a causa di una delle sue numerose malattie. Dal canto suo, Vasco Rocca lo identifica, sempre senza dubbi, con Carlo II, per cui secondo lei la datazione dei quadri non può superare la data della morte del sovrano spagnolo, adducendo anche che le iscrizioni che accompagnano entrambi i ritratti si riferiscono chiaramente a persone vive⁵⁸, cosa che, intanto, è più discutibile. Ma andiamo con ordine.

Ci si aprono vari interrogativi e difficoltà che offrono altrettante ipotesi, senza che si possa pretendere di andare oltre. Tuttavia devo dire che, da quando ho visto il quadro a Roma e,



Fig. 89. Anonimo, *Carlo II?*, l'arciduca Carlo d'Austria?, chiesa di Santa Bibiana, Roma.

⁵⁴ Entrambi misurano 237 x 172 cm.

⁵⁵ Vasco Rocca, Sandra, *Santa Bibiana*, Roma, 1983, p. 84. Tormo, Elías, *Monumentos de españoles...*, op. cit., p. 115, segnala la possibilità che sia San Francisco Javier.

⁵⁶ Tormo, Elías, *Monumentos de españoles...*, op. cit., p. 115. Sbaglia al considerare l'arciduca come fratello di Leopoldo I.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Vasco Rocca, Sandra, *Santa Bibiana*, op. cit., pp. 84-85.

nonostante l'identificazione di Tormo, non sono arrivato a convincermi che quello che appare lì sia effettivamente l'altro Carlo, penso piuttosto che si tratti del nostro Carlo.

Ma accettiamo per un momento l'identificazione del ritratto con l'arciduca Carlo e vediamo i problemi che ci pone. In primo luogo, la cosa più evidente è che in realtà il ritratto non rappresenta il volto dell'arciduca, ma quello di Carlo II. Come abbiamo visto, lo stesso Tormo, nonostante la sua identificazione, riconosceva la tremenda somiglianza con Carlo II. Inoltre nei ritratti a noi noti dell'arciduca, il suo volto non è mai, neppure da lontano, tanto identico a quello di Carlo II, per quanto si voglia attribuire questa sorprendente somiglianza all'"aria di famiglia" come fa Tormo. Per questo motivo non scartiamo la possibilità che, sebbene si volesse forse farlo passare per l'arciduca, il modello utilizzato fosse Carlo II. Forse esisteva un modello che può esser stato utilizzato per questo ritratto, infatti molto vicino a questa chiesa si trova la basilica di Santa Maria Maggiore che, casualmente, era sotto il patronato spagnolo e nella quale ancora oggi si può osservare una galleria di ritratti dei monarchi spagnoli, tra i quali si trova uno di Carlo II (sebbene di pessima qualità e per niente simile a quello che abbiamo commentato). Forse esistette un ritratto o un'incisione simile di Carlo II⁵⁹ che, per prossimità sia materiale o fisica che per somiglianza familiare, si decise di utilizzare come modello per il supposto ritratto dell'arciduca in Santa Bibiana, in mancanza di una vera raffigurazione dello stesso.

Supponiamo invece ora che si tratti di Carlo II e notiamo i problemi che sorgono. In questo caso ci sono vari aspetti problematici soprattutto per quanto riguarda la datazione della costruzione della cappella, dell'iscrizione della lapide e dello stesso quadro, ecc., tutte cose relazionate tra loro, vediamo perché. In primo luogo, come abbiamo visto, la lapide che si trova fuori dalla cappella spiega chi fu il committente dell'opera offrendoci così la data del 1702 e il motivo della sua costruzione "per l'esaltazione e la salute del re cattolico". Inizialmente questo sembra entrare in contraddizione con il fatto che si tratti di Carlo II perché sembra assurdo pregare per la salute del re quando era già morto. Tuttavia ci sono varie possibilità. Da un lato, la possibilità che la notizia della morte del re non fosse ancora nota al committente e, proprio per questo, si prega per la salute del re in un momento tanto amaro. Ai nostri occhi attuali, quando la comunicazione di massa rende trasmissibile qualsiasi informazione in pochi secondi, può sembrare impossibile, tuttavia, all'epoca le notizie non "volavano" come fanno ora. D'altra parte non sembra strampalato nemmeno pensare che la cappella fosse stata commissionata quando il re era ancora in vita e che la data del 1702 si riferisca al termine dei lavori, nel qual caso avrebbe avuto ancora senso pregare per la salute del re. Oppure si può pensare che le tele fossero pronte già molto prima dell'architettura della cappella e che si dovette aspettare che questa fosse terminata per collocarli al loro posto.

Un'altra questione spinosa è l'ambigua iscrizione che appare nel quadro e che non rende per niente chiaro di chi si stia parlando, con la possibilità di varie interpretazioni. Ricordiamola: "I regni creano re, ma con che nome ti chiamerò, o Carlo, che entrambi i mondi

⁵⁹ *Ibid.*, p. 85.

ti fanno re”. Se si tratta di Carlo II non si capisce la domanda retorica “con che nome ti chiamerò”: per quale motivo non viene incluso il nome di Carlo II completo e si parla al futuro? Se la persona ritratta fosse Carlo II non c’è alcun bisogno di pensare un nome con cui sarebbe dovuto esser chiamato in futuro.

D’altro canto c’è il fatto che si dica “che entrambi i mondi ti fanno re”, che si potrebbe tradurre come “sia l’uno che l’altro mondo ti fanno re”. La questione è: a che mondi si riferisce? Se si tratta del vecchio mondo e dell’America, ossia, la titolatura abituale di *Hispaniarum et indiarum rex*, avrebbe senso che si trattasse di Carlo II, ma se si riferisse a questo e all’altro mondo, ossia all’al di là, di cui parla anche l’iscrizione del ritratto di Leopoldo? (terra e cielo). Si ha l’impressione che si tratti allora di una persona morta quella a cui si dedica il quadro, ma in questo caso non ha senso la prima parte dell’iscrizione.

Tali incognite sembrano dare ragione a Tormo nella sua identificazione dell’arciduca Carlo. In primo luogo, nella data approssimativa di realizzazione delle tele (cioè intorno al 1700) non sembra avere molto senso l’inclusione di un ritratto dell’imperatore insieme a uno di Carlo II in coppia, quando Carlo II aveva già nominato come suo erede il nipote del re di Francia a danno degli interessi dell’imperatore che lottava per il diritto di suo figlio alla Corona di Spagna. D’altra parte, sebbene nel 1702 ancora non fosse cominciata in maniera effettiva la guerra di successione, l’arciduca Carlo si era già profilato come antagonista chiaro di Filippo V. In questo contesto avrebbe quindi pienamente senso l’iscrizione del ritratto: alluderebbe all’evidente vittoria dell’arciduca Carlo per volontà divina, domandandosi del nome con cui sarebbe stato chiamato una volta ottenuta questa vittoria quando sarebbe diventato re di Spagna.

Tuttavia, nonostante quanto detto, rimane evidente che il volto che vediamo nella tela è, senza alcun dubbio, quello di Carlo II.

Riguardo al possibile autore del quadro è molto poco quello che sappiamo, perché entrambe le tele furono restaurate negli anni ottanta e non vengono menzionate nelle guide dell’epoca, fatto che presuppone la scarsa fama del pittore⁶⁰. La somiglianza stilistica e compositiva tra i due ci parla dello stesso autore, sebbene il ritratto di Carlo II risulti di qualità migliore rispetto a quello dell’imperatore⁶¹. È stata indicata la possibilità che rispondano allo stile del pittore palermitano Giacinto Calandrucci⁶², che, dopo un’iniziale formazione a Palermo, si trasferì a Roma dove studiò prima con Pietro del Pò, passando poco dopo alla bottega di Carlo Maratti del quale divenne uno dei più fedeli discepoli e collaboratori⁶³.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 84, nota 83.

⁶¹ *Ibid.*, p. 85.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Sestieri, Giancarlo, *Repertorio della pittura romana della fine dell seicento e del settecento*, vol. Primo, Torino, 1994, pp. 40-42.

4. Palomino al Comune di Madrid

Ritengo altrettanto importante segnalare le decorazioni realizzate da Antonio Palomino⁶⁴ all'Comune di Madrid che, sebbene fin troppo citate da lungo tempo⁶⁵, non sono molto conosciute. Palomino realizzò qui due interventi a fresco: il primo nel 1692 quando dipinse un'allegoria della Regalità nel salone delle Riunioni, conosciuto anche come salone d'estate e il secondo nel 1696 quando si incaricò di decorarne a fresco la Cappella⁶⁶.

La decorazione del salone riunioni cominciò nel 1692, poco dopo la sua costruzione.

Palomino dipinse il tetto con un finto soffitto a cassettoni che dona grande profondità all'intero complesso. Al centro si apre uno spazio a forma di grande medaglione lobulato nel quale viene raffigurata un'apologia o glorificazione di Carlo II (fig. 90). Nella parte inferiore, su delle nubi che fuoriescono dalla finta cornice, appare una figura femminile che si porta la mano al petto e che molto probabilmente è la personificazione allegorica della città di Madrid sempre fedele al suo re; accanto a lei ci sono i due animali simbolici tipici della casa d'Austria, l'aquila con nel becco una corona d'alloro e lo scettro tra gli artigli di una zampa e il leone che tiene in alto la spada e porta nell'altra zampa la corona; tra i due animali, l'orbe⁶⁷. Più in alto, a destra, un gruppo di angioletti volanti porta una corona di alloro e delle foglie di palma e, dall'altra parte, altri due sostengono un medaglione con lo



Fig. 90. *Apologia di Carlo II*, tetto del Salone delle riunioni del Comune di Madrid.

⁶⁴ Molto più conosciuto dalla sua opera scritta che è una delle fonti primordiale per lo studio dell'arte spagnolo, che dalla sua veste come pittore. Su questo pittore è ancora fondamentale il libro di Gaya Nuño, Juan Antonio, *Vida de Acisclo Antonio Palomino*, Córdoba, 1981 (2ª ed.). Poi ci sono altre monografie e articoli come quella di Aparicio Olmos, Emilio María, *Palomino. Su arte y su tiempo*, Valencia, 1966; Pérez Sánchez, Alfonso, "Notas sobre Palomino pintor", *AEA*, 1972, n° 179, pp. 251-269; e Martínez Ripoll, Antonio, "Antonio Palomino, grabador", *AEA*, 1981, n° 214, pp. 185-190.

⁶⁵ Ceán Bermúdez, Agustín, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, Madrid, 1965 (edición facsimile, 1800), tomo IV, p. 39.

⁶⁶ Izquierdo Expósito, Violeta, "Pinturas murales de Antonio Palomino en la Capilla del Ayuntamiento de Madrid (1696)", *Anales del Instituto de Estudios madrileños*, 1996, tomo XXXVI, pp. 65-74.

⁶⁷ Animali simbolici e attributi che abbiamo già visto nei ritratti di Carlo II, ricordiamoci di quelli da bambino dipinti da Herrera Barnuevo.

scudo della città di Madrid. Attraversa in diagonale la composizione una pergamena tenuta in mano da due angeli con l'iscrizione MANTUA SUM. TUA SEMPER ERO Q. TUA DICAR OPORTET ("Mantua sono, tua sarò sempre ed è giusto che venga proclamato"). Nella parte superiore sinistra due amorini sostengono lo scudo della Castilla y León e a destra altri due angioletti portano un medaglione dal quale pende il Toson d'Oro e nel quale si trova il ritratto di Carlo II in una tenuta militare molto simile a quella del famoso ritratto di Carreño della Casa di El Greco, con la fascia rossa e il fazzoletto o cravattino al collo. Il ritratto del re è realizzato a olio e successivamente inserito nell'affresco; tale sistema verrà utilizzato da Palomino anche per i ritratti dei re che appaiono nella Cappella. Il Comune commissionò in quel periodo a Palomino anche un ritratto di Carlo II a presiedere il salone, che fu poi sostituito di volta in volta con quello del monarca regnante; ora al suo posto si trova un ritratto del re Juan Carlos I⁶⁸.

Il soffitto si completa con la rappresentazione delle allegorie ricorrenti relazionate con i sovrani: la Fede, la Giustizia, la Fortezza, la Temperanza, la Verità, la Legge⁶⁹.

Come abbiamo detto, il secondo intervento realizzato da Palomino al Comune fu la decorazione completa delle pareti e dei soffitti delle tre stanze che compongono l'antico oratorio. È evidente che il Consiglio madrileno dovette rimanere soddisfatto del lavoro del pittore dato che decisero di usufruire dei suoi servizi di nuovo nel 1696 per ultimare i piani di rinnovamento della Casa del Comune, materializzati ora nella decorazione della cappella o oratorio. Come si confà ad uno spazio sacro, qui i temi sviluppati saranno di carattere religioso rispetto al carattere profano e allegorico del Salone delle Riunioni. Viene inclusa anche una piccola galleria dinastica che finisce con Carlo II.

Questo spazio presenta una pianta allargata costituita da tre stanze successive e collegate tra sé. La totalità delle pareti e dei soffitti è ricoperta da affreschi realizzati da Palomino.

Sull'arco di passaggio dalla prima stanza a quella centrale, come parte dell'ornato, si trovano dei finti tondi con i ritratti di Filippo III, Filippo IV (entrambi nella faccia interna dell'arco), Carlo II e la sua seconda moglie, Maria Anna di Neuburg (fig. 91), tutti realizzati a olio su tela e poi incastonati nella parete; collocati sotto la rappresentazione delle tre virtù teologali, Fede, Speranza e Carità⁷⁰, con riferimento forse all'esercizio di esse da parte di monarchi tanto cattolici.

⁶⁸ Fernández Talaya, M^a Teresa, *Los Frescos de Palomino...*, op. cit., pp. 30-33.

⁶⁹ Izquierdo Expósito, Violeta, "Pinturas murales...", op. cit., p. 66.

⁷⁰ Izquierdo Expósito, Violeta, "Pinturas murales...", op. cit., p. 70.

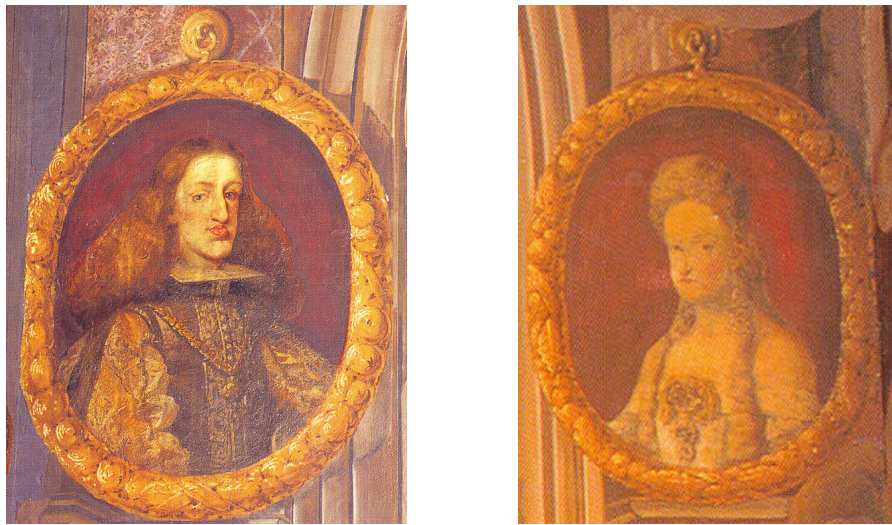


Fig. 91. *Carlos II e Maria Anna di Neoburg*, Antonio Palomino Capella del Comune di Madrid.

Come è già stato segnalato dal professore Martínez Ripoll⁷¹, i ritratti del nonno e del padre di Carlo II sono ripresi, come risulta logico, da uno dei modelli della bottega di Pantoja de la Cruz e di Velázquez rispettivamente. Per quanto riguarda invece i ritratti di Carlo II e di Maria Anna di Neuburg è evidente che siano strettamente legati ai modelli di Claudio Coello, soprattutto quello del re che segue fedelmente il modello creato da Coello con il ritratto dello Staedel di Francoforte, a tal punto che si potrebbe quasi considerare una copia di quello; non a caso Palomino si formò prima sullo stile di Claudio Coello, assumendo poi i metodi di Giordano, a cui dedica parole di elogio nella sua biografia. La forte influenza che esercitò su di lui Luca Giordano, che Palomino osservò a lungo e dettagliatamente mentre dipingeva le volte dell'Escorial, si fa notare in questi affreschi, molto diversi dallo stile mostrato da Palomino in quelli del salone riunioni dipinto quattro anni prima, quando l'”insigne” Giordano non era ancora arrivato a Corte.

Sono scarsissimi i ritratti conosciuti realizzati da Palomino e ancor meno quelli che raffigurano i re, di cui ci risulta l'esistenza solo di questi del Comune, fatto che risulta sorprendente se ci si riferisce a un pittore del re come Palomino (sebbene non sia mai arrivato a essere pittore di Camera) che ebbe grande credibilità presso Carlo II. Sembra ragionevole pensare che Palomino dovette coltivare il genere di ritratto cortigiano con maggior assiduità; prova di ciò sono alcuni esemplari di ritratti dei monarchi dei quali abbiamo testimonianza documentale ma che sono scomparsi. È questo il caso di una coppia di ritratti dei re Carlo II e Maria Anna di Neuburg che si trovavano nel cortile dell'Hospital Real di Nuestra Señora del Buen Suceso o di quelli della Corte, a Madrid, dipinti da un discepolo nel 1693, secondo disegni di Palomino⁷².

⁷¹ Martínez Ripoll, Antonio, “Antonio Palomino...”, *op. cit.*, p. 188.

⁷² “En 93 trazó D. Antonio (Palomino) lo que un discípulo suyo pintó de claro obscuro en el patio del hospital del Buensuceso, cuyos asuntos son elogios del emperador Carlos V y retratos de Carlos II y de su muger”; Ceán Bermúdez, Agustín, *Diccionario Histórico...*, *op. cit.*, tomo IV, p. 33.

Data la mancanza di ritratti reali dipinti da Palomino conosciuti o conservati attualmente⁷³, risulta molto interessante un'incisione resa nota dal professore Martínez Ripoll⁷⁴, in cui viene presentato Carlo II attorniato dalle raffigurazioni allegoriche della Musica e della Poesia (fig. 92). È autografa di Palomino, in quanto firmata e datata nella parte inferiore, al centro, all'interno di un'etichetta: "Ant, Palomino, & Velasco fbt. Matriti 1694".



Fig. 92. *Carlo II con la Musica e la Poesia*. Illustrazione del libro di Francisco Guerau *Poema Harmónico, compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española*, Madrid, 1694.

L'esistenza di questa stampa con il ritratto del re è di grande importanza in due sensi: da un lato, infatti, ci fa conoscere un aspetto precedentemente sconosciuto del pittore e famoso trattatista e, dall'altro, ci offre un esempio autografo di ritratto regio e quindi di inestimabile valore. Tipologia di cui gli esempi sono contati per quanto riguarda questo pittore, o per distruzione, o per mancata conoscenza o identificazione⁷⁵.

5. I ritratti scolpiti di Carlo II

5.1. Il ritratto equestre di Giovanni Battista Foggini

Non potremmo né vogliamo terminare il nostro percorso tra i ritratti ufficiali del regno di Carlo II senza citare, sebbene in maniera concisa a causa della loro scarsità, i ritratti scolpiti che ci sono noti del re; esempi contati, come ho detto, rispetto a quanto era diffusa questa pratica nei regni precedenti. In questo senso sono numerosissimi e molto significativi i ritratti scolpiti di Carlo V e Filippo II e, sebbene meno numerosi, sono allo stesso modo eloquenti quelli di Filippo III e Filippo IV, soprattutto per quanto riguarda il ritratto equestre⁷⁶. Nel caso di Carlo II forse la scultura più importante e conosciuta è il piccolo ritratto equestre del Prado realizzato dal fiorentino Giovanni Battista Foggini in bronzo dorato⁷⁷ (fig. 93). Il monarca è rappresentato fortemente idealizzato e con carattere eroico, vestito in maniera classica, come se

⁷³ Martínez Ripoll, Antonio, "Antonio Palomino...", *op. cit.*, pp. 188-189.

⁷⁴ *Ibid.*, *op. cit.*, pp. 185-190.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 188.

⁷⁶ Una visione generale e molto utile sulla scultura all'epoca degli Asburgo si trova in Martín González, Juan José, *El escultor en palacio (viaje a través de la escultura de los Austrias)*, Madrid, 1991.

⁷⁷ Si veda i cataloghi delle mostre *Mil años del caballo en el arte hispánico*, n° 50, Siviglia, 2001; *Cortes del Barroco...*, *op. cit.*, n° 5.4. Su questa scultura si veda anche Martín González, Juan José, *El escultor en palacio...*, *op. cit.*, p. 260 e, soprattutto, Coppel Aréizaga, Rosario, *Museo del Prado. Catálogo de la escultura de época moderna. Siglos XVI-XVIII*, Madrid, 1998, n° 41, dove si raccoglie la bibliografia sulla statua.

si trattasse di un imperatore romano, con il bastone di comando nella mano destra e le redini nella sinistra, obbligando il cavallo a realizzare la corvetta. Questa scultura fu attribuita inizialmente a Bernini, finché non venne scoperto un documento in cui se ne citava non solo l'autore, ma anche il committente. Fu commissionata a Foggini nel 1690 dal monsignore Giuseppe Archinto e portata e regalata poi a Carlo II da lui stesso, quando occupò il posto di nunzio di Sua Santità nel 1698.

Il piccolo bronzo di Foggini viene descritto nell'inventario del 1700 come facente parte



Fig. 93. *Ritratto equestre di Carlo II*, Giovanni Battista Foggini, Madrid, Museo del Prado.

della galleria del Cierzo del vecchio Alcázar con i seguenti termini: “Una peana de ebano quadrada prolongada Con resaltos en las esquinas de cosa de tres quartas de alto adornada con quatro figuras en las esquinas de todo Relieve de bronce dorado que representan la Herejia Con cadenas Y dos escudos, el Vno de la fachada principal de Vna piel de Leon Con lebrero Y Vn muchacho Con Una Corona y en el otro del testero Un muchacho Con Vn lebrero Y en los Costados dos tarjetas de trofeos de Guerra y ençima de dicha Peana Un Cauallo de cosa de tres quartas de largo y el Señor Rey Don Carlos Segundo (que estta en gloria) a cauallo Con espada baston Y banda todo de bronce dorado y tasado por los dichos plateros y escultor en çinco mill doblones”⁷⁸.

Anni dopo Ponz, descrivendo il Salone del Trono del nuovo Palazzo Reale, segnala: “de este mismo Autor (Lorenzo Bernino) es la estatuita equestre de bronce dorado, que representa á Carlos II”⁷⁹ e con tutta probabilità si tratta della statuette equestre di Foggini. È da quel momento che comincia il mito dell'attribuzione all'insigne scultore, infatti, anche Pedro Michel, scultore di Camera, nella realizzazione dell'inventario del 1789 la include come “una estatua ecuestre de Carlos 2º vestido a lo eroico y el caballo a galope, dorada a molido, alto dos pues y tres octabos, está sobre una peana de madera dorada. Su autor el cavallero Bernino”⁸⁰.

In un momento imprecisato la statuette lasciò il Palazzo Reale per finire al Museo del Prado, dove appare nel catalogo del 1933 come anonimo Napoletano in relazione con la scultura di Giacomo Serpotta⁸¹. Fu tuttavia pubblicata qualche tempo dopo come opera di

⁷⁸ Fernández Bayton, Gloria, *Inventarios Reales...*, op. cit., tomo I, p. 150, n° 106; Martín González, Juan José, *El escultor en palacio...*, op. cit., pp. 259-260.

⁷⁹ Ponz, Antonio, *Viaje de España...*, op. cit., tomo VI, p. 28.

⁸⁰ In Niño, Felipa, “Bernini en Madrid”, op. cit., p. 157.

⁸¹ Lorente Junquera, Manuel, “Sobre el bronce de Bernini en el Prado”, *AEA*, 1959, n° 88, pp. 281-282.

Bernini, seguendo senza dubbio Ponz e identificando l'opera del Prado con quella che compare negli inventari reali⁸².

Fu molti anni dopo che si scoprì un documento all'Archivio Nazionale di Firenze in cui si descrive un'opera di Foggini con il *Cavallo in parata di corvetta con sopra una figura vestita all'eroica di Carlo II, Re delle Spagne. Bronzo dorato. Basa d'ebano con quattro medaglioni e quattro schiavi*⁸³.

Anche Baldinucci, nella sua vita dedicata a Foggini, offre dati precisi e validi non solo sull'aspetto e l'autore dell'opera, ma anche sul suo committente e sulle circostanze del suo arrivo a Madrid: *Dell'anno 1698 essendo Monsig. (Giuseppe) Archinto nuncio alla corte di Toscaza stato poi promosso a quella di Spagna, volendo regalare S. Maestà secondo il solito degl'altri fecce gettare in bronzo dorato dal nostro Foggini un Cavallo in parata di Corveta d'altezza d'un braccio e mezzo in circa con sopra una figura vestita all'eroica che rappresentava il ritratto di Carlo 2° Re delle Spagne, il tutto posato sopra una base d'ebano ornata di bellissimi rapporti coll'aggiunta di quattro modiglioni che adornato le quattro cantonate sopra i quali vedendosi quattro schiavi in così varie e belle attitudini, che congiunti al restante dell'opera la rendono in ogni sua parte perfecta*⁸⁴. Questa testimonianza, insieme all'evidenza documentale dell'archivio di Firenze, permise di assegnare il bronzo, senza nessun'altra speculazione, allo scultore fiorentino Giovanni Battista Foggini, che lo realizzò nel 1690 per incarico del nunzio Archinto. Anni più tardi, quando questo venne nominato nunzio di Sua Santità a Madrid, lo portò con sé per regalarlo al re Carlo II, seguendo quella che pareva essersi trasformata in un'abitudine, secondo quanto indica chiaramente il testo appena citato.

5.2. Il monumento equestre a Carlo II della città di Messina e il bozzetto preparatorio di Giacomo Serpotta

Non è però vero, come è stato detto, che Carlo II non sia mai arrivato ad avere un gran ritratto equestre scolpito come quelli di suo nonno e suo padre⁸⁵. Esso esistette, curiosamente in Italia e non in Spagna. Si tratta del monumento equestre di Carlo II che era collocato nella piazza del Duomo della città di Messina, nello spazio che prima della rivolta antispagnola era occupato dal palazzo del Senato, che fu distrutto⁸⁶. Tutta la storia di come la statua nacque e fu costruita è un esempio dell'eccessiva repressione esercitata dal viceré, Francisco de Benavides, conte di Santo Stefano, una volta soffocata la rivolta della città contro la dominazione spagnola

⁸² Niño, Felipa, "Bernini en Madrid", *op. cit.*, pp. 156-160.

⁸³ Lankheit, Klaus, *Florentinische Barockplastik: die Kunst am Hofe der letzten Medici, 1670-1743*, Munich, 1962, doc. 48, in Coppel Aréizaga, Rosario, *Museo del Prado. Catálogo de la escultura...*, *op. cit.*, p. 132.

⁸⁴ In Coppel Aréizaga, Rosario, *Museo del Prado. Catálogo de la escultura...*, *op. cit.*, p. 132. Questa studiosa raccoglie il testo di Baldinucci da Lankheit, Klaus, *Florentinische...*, *op. cit.*, p. 233-235. Invece devo indicare che nella edizione che ho potuto utilizzare, non c'è quella citazione; Baldinucci, Filippo, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua per la quale si dimostra...*, Firenze, 1845-1847, (1974-1975).

⁸⁵ *Cortes del Barroco...*, *op. cit.*, p. 216.

⁸⁶ Si veda soprattutto Salinas, Antonio, "Di un bozzetto del monumento messinese di Carlo II modellato da Giacomo Serpotta", *Archivio Storico Siciliano*, anno VIII, 1884, pp. 483-490; Sorrentino, Antonio, "Un bozzetto di Giacomo Serpotta nel museo di Trapani", *Bolletino D'arte*, anno VII, fasc. X, 1913, pp. 379-387.

(1674-1678). Così dunque la scultura equestre di Carlo II, collocata nel cuore stesso della città dopo la fallita ribellione, doveva commemorare in maniera permanente di fronte ai messinesi la vittoria e il potere della Monarchia Cattolica ed esaltare il dominio spagnolo. Cosa che venne fatta in maniera tanto umiliante per i messinesi che risultò determinante nella distruzione della scultura stessa meno di due secoli dopo la sua collocazione nella piazza.

La sconfitta della rivolta significò la fine dell'autonomia politica di Messina, ma soprattutto, forse l'atto più carico di simbolismo fu che il viceré ordinò la completa distruzione del palazzo del Senato che si trovava di fronte al Duomo, cosa che fu effettivamente realizzata nel 1679. Pare che venne anche ordinato di arare il terreno che occupava e coprirla di sale in modo che nemmeno l'erba potesse crescere dove i messinesi avevano avuto l'edificio che rappresentava fisicamente i loro diritti politici e civili. È evidente che l'atto fosse carico di un profondo simbolismo molto offensivo per i messinesi. Ma ancor più perché, proprio nell'area che occupava il palazzo senatoriale, il viceré progettò di erigere una piazza⁸⁷ che avrebbe dovuto accogliere un monumento equestre di Carlo II che schiacciava l'idra, simbolo della città e della rivolta. Un passo ulteriore nell'offesa e nella sottomissione della città ribelle è costituito dal modo in cui si ottenne il bronzo necessario alla realizzazione della scultura, dato che proveniva dalla grande campana del Duomo, utilizzata per secoli come mezzo per convocare i messinesi, costituendo quindi un simbolo cittadino. La campana venne fatta a pezzi e inviata a Palermo dove fu utilizzata per fondere la statua.

Tutte le notizie che riguardano tale monumento derivano principalmente da testimonianze contemporanee che offrono una fonte di informazione inestimabile nella ricostruzione del processo di creazione del monumento stesso, oltre a darne interessantissimi dettagli sull'aspetto e l'autore. Sappiamo quindi che il viceré ordinò di distruggere il Senato, arare il terreno su cui si trovava, coprirlo di sale e utilizzare la campana della cattedrale come materiale per la realizzazione del gruppo equestre grazie al fatto che tutto ciò rimase impresso (per espresso desiderio del viceré) in un'offensiva iscrizione che fu collocata sul piedistallo di marmo che sosteneva la scultura equestre, perché servisse da ricordo permanente del trionfo spagnolo e del castigo inferto alla città per il suo atto di ribellione. Come abbiamo detto, oggi possiamo sapere questi dettagli grazie al fatto che alcuni cronisti e viaggiatori dell'epoca copiassero l'iscrizione e descrivessero il gruppo equestre nei loro scritti. È questo il caso di Michelangelo Tilli, medico e naturalista toscano che da Messina scriveva in una lettera al poeta Francesco Redi il 17 febbraio 1682: *Questo dì 16 mi sono trattenuto assai dentro la città, là dove vedesi demolita di fresco fino a fundamenta la casa Senatoria, et in mezzo alle rovine in luogo eminente erettovi un bellissimo piedistallo quadrato di marmo, come ancora un balaustrato; figure a scalini posti intorno per maggior adornamento; accanto all'ultima scalinata vedonsi quattr'angeli posti in egual distanza, i quali oltre alla mostra che fanno i primi due situati in faccia al Duomo, additano in un'aquila che divora un'idra con sette teste fatte di bassorilievo. Nella parte opposta invece dell'aquila vedesi un leone parimenti in atto di*

⁸⁷ Il cui primo schizzo fu commissionato a Scipione Basta; Sorrentino, Antonio, "Un bozzetto di Giacomo Serpotta nel Museo di Trapani", *Bolletino D'arte*, anno VII, fasc. X, 1913, pp. 381-382.

uccidere l'idra. In due parti dello stesso piedistallo leggesi una stessa descrizione; mi è sortito il farne in più volte la copia con il toccalapis, per non esser troppo osservato, per non ricavarne dai messinesi qualche insolenza, conforme è intervenuto ad altri. Sopra ogni angolo di essa è posta un'aquila, la prima tiene in bocca una corona, la seconda uno scettro, l'altra un pugnale e l'ultima sostiene, pare a me, il fusto di un arco, et in questo mezzo starà sopra elevata la statua di bronzo che rappresenta Carlo II re di Spagna. Mi è parso bene farne qui una copia, acciò ne venga meglio in cognizione: *Carolo II invicto, hispaniarum ac siciliae regi Ill mus et ex.mus d. Franciscus bonavides de avila Corellas, comes, S. Stephani prorex et capitaneus generalis Propre divinae augustissimae regis clementiae inhares ne dirutis, ut par erat, tot rebellium aedibus publicus civitatis deformaretur aspectus unam tantummodo donum senatoriam in qua perjuri ac perfidi messanae rectores coactis malignantium concilis, ruptis totius debitae fidelitatis habenis, foedissimas inierunt coniurationes catholicum imperium conantes demoliri et tandem francorum protectioni capita submittentes sibi ac patriae exitium decrevere solo aequari, aratro subigi, ac sale cospegi iussit nec non, ut inde depicta eiusdem regis effigies publicae venerationi exposita nefario fuerat ausu sublata inibi aeviterna restitueretur aeneam ex aere campanae, quae a proxima turri rebelles ad immanisa quaeque flagitia saepe numero convocaverant, conflatam restauravit anno domini MDCLXXX⁸⁸.*

Informazioni precise e ancora più complete ci offre il cronista Vincenzo Auria in varie sue opere. Nelle sue *Memorie varie di Sicilia nel tempo della ribellione di Messina* ci dice: *come opera di gran fatica e spesa non ordinaria, si ricercò che si desse ai più esquisiti maestri di quest'arte. Tanto ordinò il signor D.Giovanni Retana conservatore di S. Maestà in questo regno di Sicilia. Quindi, doppo diversi disegni e varie osservazioni fatte al vivo dal naturale nella positura del cavallo, che si vide e si conobbe dai periti cavalieri nel maneggiar destrieri, si fece il primo abbozzo in cera, poscia in creta ed indi metallo [...] È la detta statua tutta in un pezzo, fatta di bronzo; e con ammirabile artificio rappresenta il nostro re Carlo secondo, tutto revestito d'armi, col suo toson d'oro al collo, e sopra di esso la croatta, tenendo alla destra il baston di comando ed alla sinistra il freno, che lo regge sedente sopra un feroce cavallo, con le zampe rampanti in alto, con le sue gambe coperte di stivali sino al piede, che con lo sprone sta dentro le staffe; essendo il destriero coperto di una sella freggiata di varii indelicati intagli, e sua coperta anco di dietro adornata di diverse figure di persone incatenate, trofei di spoglie nemiche, e così di scudi, corazze, lance e bandiere legate insieme. Fu fatta da alcuni maestri palermitani con arte veramente di somma lode, che meritò l'applauso universale. Fu di peso nel metallo di centosessanta cantara. Quel che più s'ammirava nell'opera di essa era che stava in aria sospesa una machina così ponderosa, col cavallo che solamente teneva in terra affissi i due piedi di diestro, e la coda distesa ed attorcigliata in diversi giri trameschiati, ma tutti formati in quella stessa maniera che mostra un cavallo nella sua natural positura, allora che egli, sosteniendo sul dorso un personaggio, in tal atto affrenato; suole alzarsi con le zampe*

⁸⁸ Tilli, Michelangelo, *Epistola al poeta Francesco Redi*, 17 febbraio, Ms. Redi 212, Carteggio Rediano, Laurenziano, vol. IV, cc. 244-247, Firenze, Biblioteca Laurenziana. La lettera fu raccolta e pubblicata da Arenaprimo, Giuseppe "Due lettere di M. Tilli", *Archivio Storico Messinese*, 1900, anno I, fasc. 1-2, pp. 85-86.

*sdegnoso in aria*⁸⁹. Anche Auria riproduce l'iscrizione con leggere varianti rispetto a quella annotata da Tilli, probabilmente a causa della fretta con cui quest'ultimo deve averla copiata⁹⁰, comunque il senso non cambia.

Lo stesso Auria, in un altro dei suoi scritti, ci offre ancora dettagli descrittivi sulla scultura, oltre a notizie sul suo trasferimento da Palermo e, cosa più importante, sul nome del suo autore: *Essendo in Palermo dell'anno passato fonduta una statua di bronzo nella Real Fonderia, che rappresenta il nostro Carlo II, ordinata dal vicerè, fu ridotta finalmente alla sua ammirabile perfezione per opera e studio dell'ingegnoso artefice Giacomo Serpotta, palermitano e Don Gaspare Romano*⁹¹ *pur di Palermo*⁹². Poi continua: *Sta il Re asisso sopra un vivace e spiritoso destriero, che posa i due piedi in dietro sopra un gran piedistallo, e gli altri due piedi con le zampe rampanti d'innanzi in aria a forma di veloce corso. Tiene la sella freggiata di varii e delicati intagli, e sua coperta tutto adornata di varie figure di persone incatenate, trofei di nemiche spoglie, e così di scudi, corazze, lance e bandiere legate insieme. Vedessi il Re vestito tutto d'armi bianche con una corvatta al collo a cui d'intorno sta pendente il Tosone fino al mezzo del collo. Tiene alla destra il baston di real comando, ed alla sinistra il freno del feroce destriero. Ha le gambe comperte di stivali infino al piede alla staffa, che con lo sprone desta il cavallo al imperio del Re comandante. Accorse a veder quest'opera, veramente degnissima in tutte le sue parti, tutto il popolo di Palermo, e ne riportarono i promotori, che con gran fatica vi assisterono e gl'inventori che la ridussero a fine così meraviglioso, le lodi ben meritate. Uscì la statua della sopradetta Fondaria di Palermo a 4 di maggio 1684, dalla Porta della Città della Calcina e subito che apparve fuor di essa Porta le fu fatta una salva reale dell'artiglieria del regio Castello e dei bastion della città, dalla Lanterna del Molo e suo Forte. A 6 di detto mese fu collocata sopra una barca e vi si tornò a far un'altra salva reale e là portata al Molo; ed a gli 8 di detto fu rimorchiata dalla Capitania della squadra di Sicilia a vista di Porta Felice, accompagnata da due altre Galere mandate a quest'effetto dal Vicerè ch'era in Messina, e quivi alla sua partenza per Messina gli fu fatta la terza salva reale dal Castello e dai Baluardi della città [...] dove (Messina) finalmente con ben fortunati auspicii giunse e si collocò nella piazza a 26 di maggio 1684 dove fu el Palazzo Senatorio della Città di Messina, gettato a terra come s'è detto. Fu posta in quel luogo la statua sopra un gran piedistallo circondata di scalini e vi si affise la seguente iscrizione intagliata in marmo: *Carolo Secundo Invicto Hispaniarum et Siciliae Regi*⁹³.*

Così dunque estraiano dalle testimonianze contemporanee una visione abbastanza esatta di come doveva essere la statua e, un'altra cosa di grande importanza, del piedistallo di

⁸⁹ Auria, Vincenzo, *Memorie varie di Sicilia nel tempo della ribellione di Messina*, Palermo, 1685. Pubblicato da Di Marzo, G., in *Biblioteca Storica e letteraria di Sicilia*, 1870, serie I, vol. VI, pp. 195-196.

⁹⁰ Sorrentino, Antonio, "Un bozzetto di Giacomo Serpotta...", *op. cit.*, p. 384.

⁹¹ Era questo il fonditore della statua che continuò il lavoro iniziato da suo padre Andrea nel 1681. Meli, Filippo, *Giacomo Serpotta...*, *op. cit.*, pp. 127-128, 237-241.

⁹² Auria, Vincenzo, *Historia cronologica delli signori vicerè di Sicilia*, Palermo, 1697, p. 178; in Salinas, Antonio, "Di un bozzetto...", *op. cit.*, p. 489.

⁹³ Auria, Vincenzo, *Historia cronologica delli signori vicerè di Sicilia*, Palermo, 1697, p. 178; in Sorrentino, Antonio, "Un bozzetto di Giacomo Serpotta...", *op. cit.*, p. 382.

marmo su cui fu collocata. Ci viene offerto anche, come abbiamo detto, il nome dello scultore, il palermitano Giacomo Serpotta (1656-1732), più famoso per essere un celebre stuccatore, essendo questa la sua unica opera conosciuta in cui non utilizza lo stucco e in cui tratta il ritratto equestre (oltre ad essere uno dei suoi primi lavori, quando era ancora molto giovane)⁹⁴.

In accordo con quanto abbiamo accertato, la “storia” della statua è abbastanza incerta fin dall’inizio, perché fu collocata finalmente al suo posto abbastanza tempo dopo che era iniziato il processo di creazione, quando il piedistallo che doveva sostenerla era già costruito e da almeno due anni era vuoto. Secondo le descrizioni contemporanee, l’importante figura del re a cavallo in posizione di corvetta aveva addosso una mezza armatura con stivali alti, spada e con la collana del Toson d’Oro al collo. Nella mano destra aveva il bastone di comando e nella sinistra le redini del cavallo. La sella era decorata di trofei di guerra e istoriata a base di scene con figure di nemici vinti e personaggi incatenati. Nella parte anteriore del piedistallo, sotto le zampe anteriori del cavallo, era rappresentata l’idra con sette teste, allegoria della città e della rivolta, divorata da un’aquila. Motivo che veniva ripetuto nella parte posteriore, con un leone che uccide l’idra al posto dell’aquila. Anche l’offensiva iscrizione che ricordava costantemente il trionfo spagnolo e il doloroso castigo inferto alla città per il suo atto di ribellione era incisa sul piedistallo.

Il monumento diventava così per la città di Messina un promemoria permanente della sua umiliazione e castigo, oltre che del trionfo e del potere della Monarchia e di Carlo II, allo stesso tempo in cui serviva da avvertimento sulle tremende conseguenze che causava chiunque osasse attentare contro l’autorità reale e la sottomissione alla Monarchia, con l’obiettivo di dissuadere possibili rivolte.

Molto probabilmente il ricordo trasmesso di generazione in generazione della sottomissione nei confronti della monarchia Cattolica, della feroce repressione e del castigo inflitto come conseguenza della rivolta e il modo tremendamente offensivo in cui fu compiuto, di cui era testimonianza permanente il gruppo scultoreo, dovette creare un clima di odio antispagnolo nella città che determinò la distruzione del monumento equestre nel contesto dell’esaltazione rivoluzionaria del 1848. Così dunque, meno di due secoli dopo, una vendetta si pagava con un’altra e la “vittima” fu, anche in questo caso, un’opera d’arte, come accade in molte occasioni. Tutto ciò avvenne nonostante che nel 1707 il nuovo re Filippo V avesse promulgato un decreto tramite il quale veniva concesso l’indulto alla città di Messina e che, sebbene dettasse che la statua di Carlo II fosse mantenuta, ordinava che sia le figure allegoriche che alludevano alla sconfitta della città e alla rivolta auspicata dal Senato (soprattutto l’idra calpestata da Carlo II), sia l’infamante iscrizione, fossero rimosse dal monumento⁹⁵. La rimozione fu compiuta effettivamente il 16 febbraio 1708 *per allontanar dagli occhi e*

⁹⁴ Carandente, Giovanni, *Giacomo Serpotta*, Torino, 1967, pp. 12-17.

⁹⁵ Informato della esistenza nella piazza del Duomo di Messina d’una statua del re, suo zio *Carlo II con una idra* (diceva il decreto) *ai piedi rappresentante il Senato di quella fidelissima città di Messina nella rivoluzione che seguì nel governo come spiega la iscrizione posta in essa [...] ho risoluto che mantenendosi la statua de re mio zio si casi e si cancelli l’iscrizione redatta che sta in essa*; in Salinas, Antonio, “Aggiunta all’articolo sulla Statua di Carlo II modellata da Giacomo Serpotta”, *Archivio Storico Siciliano*, anno IX 1884, pp. 241-243.

cancellar dalla mente una memoria che raccorda i successi dolorosi⁹⁶, in un intento di trasformare il gruppo scultoreo in un semplice monumento dinastico sprovvisto dell'evidente carica politica con cui fu ideato.

In ogni caso la furia popolare demolì la statua nel 1848 distruggendo anche il piedistallo di marmo. Sembra che il cavallo, già senza il cavaliere e privato delle zampe e della coda, rimase per qualche tempo nel cortile del palazzo Brunaccini di Messina⁹⁷. Altre testimonianze affermano che il cavallo venne poi trasportato a Napoli e depositato prima all'arsenale della città e poi al Museo Nazionale⁹⁸.

Tuttavia, se davvero fu così, della destinazione finale del bronzo non abbiamo notizie e attualmente non rimane resto né della scultura né del piedistallo in marmo che sono andati persi per sempre⁹⁹.

Del monumento equestre di Carlo II nel suo insieme conserviamo solo alcune stampe che ci offrono una visione generale della piazza con il monumento posto al centro rivolto verso il Duomo, cosa che ci permette di farci un'idea della sua iconografia, ma senza che ci sia concordanza riguardo all'aspetto del gruppo equestre¹⁰⁰. Abbiamo però un'illustrazione che riproduce soltanto il gruppo scultoreo, costituendo quindi una fonte visuale di inestimabile valore in mancanza del monumento reale¹⁰¹ (fig. 94).

Ma senza dubbio la cosa più importante e notevole è che fortunatamente conserviamo il bozzetto originale della scultura equestre realizzato da Serpotta in bronzo e custodito al Museo Pepoli di Trapani, in Sicilia¹⁰² (fig. 95). È questo di cui ci parlava Auria quando diceva che *si fece il primo abbozzo in cera, poscia in creta ed indi in metallo*. Questo piccolo bronzo (alto 39

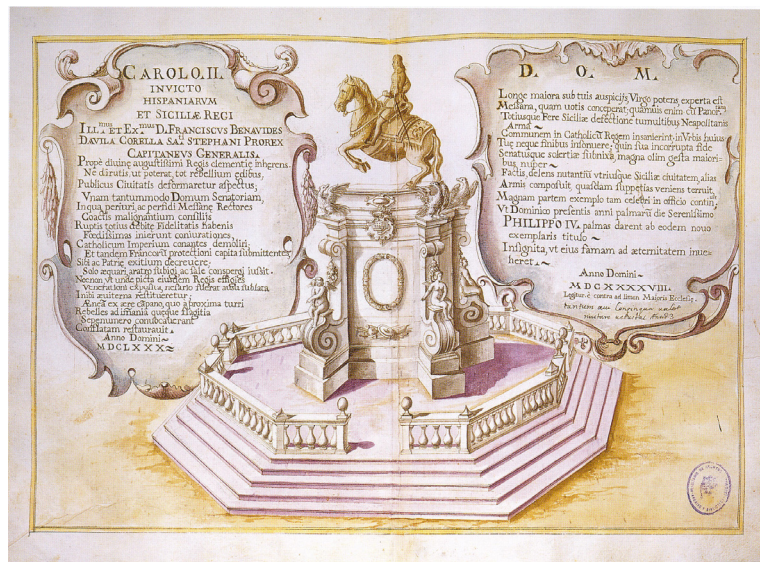


Fig. 94. Monumento equestre di Carlo II a Messina, illustrazione di *Teatro geográfico antiguo y moderno del reyno de Sicilia*, Madrid, 1686, Archivio generale del Ministero degli Esteri.

⁹⁶ Sorrentino, Antonio, "Un bozzetto di Giacomo Serpotta...", *op. cit.*, p. 384.

⁹⁷ Salinas, Antonio, "Aggiunta all'articolo...", *op. cit.*, p. 242; Capra, Tommaso, *Intorno alla statua equestre di Carlo II esistente in Messina nel 1848*, Messina, 1885, p. 15.

⁹⁸ Salinas, Antonio, "Aggiunta all'articolo...", *op. cit.*, p. 243; Sorrentino, Antonio, "Un bozzetto di Giacomo Serpotta...", *op. cit.*, p. 385.

⁹⁹ Nel tempo in cui scriveva Salinas (1884), pare che c'erano ancora alcuni resti degli intagli in marmo che decoravano il piedistallo e che furono incrostati nelle parete del porto; Salinas, Antonio, "Aggiunta all'articolo...", *op. cit.*, p. 243.

¹⁰⁰ Carandente, Giovanni, *Giacomo Serpotta*, *op. cit.*, p. 95, nota 44.

¹⁰¹ *Cortes del Barroco...*, *op. cit.*, n° 5.13.

¹⁰² Fu esposta nella *Mostra del ritratto storico napoletano*, Napoli, 1954, n° 42.

cm) appartenne un tempo al principe di Palagonia Salvatore Gravina di Palermo. Alla sua morte i suoi beni furono messi in vendita e il bronzo fu comprato da uno dei membri della famiglia Pepoli, passando definitivamente a questa famiglia nobile di Trapani, finché Agostino Pepoli non istituì il Museo di cui è ora patrimonio¹⁰³.

Da quando fu comprato dalla famiglia Pepoli fu sempre attribuito a Serpotta ed effettivamente il modello corrisponde perfettamente alle descrizioni che i cronisti dell'epoca ci hanno fatto pervenire della statua. Il piccolo bronzo fu reso noto da Antonio Salinas, convinto che si trattasse effettivamente del bozzetto per la celebre scultura equestre di Messina e non di una copia, sebbene venga riconosciuto che manca l'idra sotto le zampe del cavallo, dettaglio che nemmeno Auria nominava, per cui si conclude che tale motivo allegorico dovette essere aggiunto più tardi¹⁰⁴.

È proprio sull'assenza nel bozzetto dell'idra a sette teste divorata da un'aquila nella parte anteriore e del leone che uccide l'altra idra nella parte posteriore che si basano le riserve di alcuni autori sulla sua originalità. In primo luogo, Antonio Picciotto in una lettera pubblicata dallo stesso Salinas nella quale afferma che, mancando l'idra, dettaglio di somma importanza per comprendere il significato della scultura, non si può trattare del bozzetto originale della scultura di Messina, ma di una riproduzione in piccolo di essa, realizzata dopo che con il decreto di Filippo V furono tolte sia l'iscrizione che l'idra, non potendo quindi esser riprodotto un motivo che non c'era già più¹⁰⁵.



Fig. 95. *Scultura equestre di Carlo II*, Giacomo Serpotta, Museo Pepoli, Trapani, Sicilia.

Per chiarire allora il problema in maniera definitiva abbiamo la descrizione proposta da Tilli nel 1682. Egli descrive solo il piedistallo marmoreo, non potendo fare altrimenti visto che la statua non era ancora stata collocata al suo posto e il piedistallo si trovava dunque vuoto. Quindi, secondo quello che si deduce chiaramente dalla dettagliata descrizione del solo piedistallo fatta da Tilli nel 1682, l'idra e gli altri emblemi infamanti, appartenevano al piedistallo stesso e non alla statua equestre, ossia erano stati scolpiti sulla base (per ordine espresso del viceré) due anni prima che fosse collocata la statua e non avevano quindi nulla a che vedere con Serpotta, autore solo del gruppo equestre come ci indica infatti Auria. E ne è

¹⁰³ Salinas, Antonio, "Di un bozzetto...", *op. cit.*, pp. 484-485; Sorrentino, Antonio, "Un bozzetto di Giacomo Serpotta...", *op. cit.*, p. 386.

¹⁰⁴ Salinas, Antonio, "Di un bozzetto...", *op. cit.*, pp. 489-490.

¹⁰⁵ Salinas, Antonio, "Aggiunta all'articolo...", *op. cit.*, p. 242.

conferma la chiara differenza di materiali che indica Tilli, perché mentre tali emblemi erano stati scolpiti nel marmo sul piedistallo, lì *starà sopraelevata la statua di bronzo*¹⁰⁶.

Pare dunque chiaro che se l'idra era sul marmo non faceva parte della scultura in bronzo realizzata da Serpotta e quindi, di conseguenza, nemmeno del modello o bozzetto preparatorio nello stesso materiale, ma era stata scolpita nel marmo del piedistallo stesso. È significativo inoltre il fatto che Auria non nomini l'idra, mentre si sofferma a descrivere dettagliatamente la statua come la vide a Palermo quando stava per essere imbarcata per Messina. Non sembra ragionevole che si dimenticasse di un dettaglio tanto importante, dobbiamo piuttosto pensare che potesse solo descrivere la statua in sé e non il piedistallo, a cui apparteneva in realtà la famosa idra¹⁰⁷.

Un'altra questione relativa alla scultura si riferisce al modello che servì da ispirazione al giovane Serpotta nell'affrontare un incarico di tale levatura che poteva significare un riconoscimento per la sua incipiente carriera di scultore. In realtà, come sappiamo, il ritratto equestre scolpito ebbe un'enorme importanza sin dall'epoca romana e proprio in Italia era presente l'esempio massimo che servì da ispirazione a chiunque affrontò successivamente il ritratto equestre di un potente: il Marco Aurelio della piazza del Campidoglio a Roma, che Serpotta potrebbe aver conosciuto durante la sua controversa permanenza romana¹⁰⁸. Il primo che si cimentò con la scultura di un ritratto equestre di grandi dimensioni con il cavallo in posizione di corvetta fu proprio un altro italiano, Pietro Tacca, con la statua equestre di Filippo IV. Forse Serpotta aveva potuto osservare qualche stampa di questa statua o addirittura un'incisione di alcuni dei ritratti equestri di Velázquez, sia dello stesso Filippo IV che del Conte Duca di Olivares¹⁰⁹.

Quest'opera di Serpotta è stata anche messa in relazione con il grande Bernini nel suo Costantino il Grande del 1670 che si trova in Vaticano¹¹⁰ o il Luigi XIV di Versailles del 1677¹¹¹, basandosi fondamentalmente sull'iconografia del cavallo rampante¹¹².

D'altro canto questo bronzo fu creato in stretta relazione con quello di Foggini che era considerato precedente di un decennio e attribuito se non allo stesso Bernini, sicuramente al suo circolo¹¹³. Una connessione tra le due sculture che era già stata acutamente appuntata nel catalogo del Prado del 1933 ma cambiando la relazione di dipendenza¹¹⁴. Vale a dire che il bronzo del Prado, considerato allora opera di uno sconosciuto scultore del sud Italia (probabilmente di Napoli), sarebbe stato influenzato proprio da quello del Serpotta e non al contrario come è stato affermato successivamente. Una possibilità che forse fu scartata troppo

¹⁰⁶ Costa, Giuseppe, "Statua equestre di Re Carlo II in Messina", *Natura ed Arte*, anno XIX, n° 14, 1910, pp. 78-84; Basile, Ernesto, *Le sculture e gli stuchi di Giacomo Serpotta*, Torino, 1911 (senza impaginare); Sorrentino, Antonio, "Un bozzetto di Giacomo Serpotta...", *op. cit.*, p. 387.

¹⁰⁷ Bottari, Stefano, *L'arte in Sicilia*, Firenze, 1962, p. 110.

¹⁰⁸ Meli, Filippo, *Giacomo Serpotta...*, *op. cit.*, pp. 123-125.

¹⁰⁹ Basile, Ernesto, *Le sculture e gli stuchi...*, *op. cit.*

¹¹⁰ Sorrentino, Antonio, "Un bozzetto di Giacomo Serpotta...", *op. cit.*, p. 387.

¹¹¹ Meli, Filippo, *Giacomo Serpotta...*, *op. cit.*, p. 129.

¹¹² Carandente, Giovanni, *Giacomo Serpotta*, *op. cit.*, p. 14.

¹¹³ Bottari, Stefano, *L'arte in Sicilia*, *op. cit.*, p. 110.

¹¹⁴ In Lorente Junquera, Manuel, "Sobre el bronce de Bernini...", *op. cit.*, p. 281.

rapidamente¹¹⁵ dato che, come venne verificato poco tempo dopo, la piccola scultura del Prado è effettivamente successiva a quella di Serpotta e inoltre non è di uno spagnolo, ma curiosamente anch'essa di un italiano (il fiorentino Foggini) che forse conosceva l'opera dello scultore palermitano.

5.3. La Fontana di Monteoliveto a Napoli

Sempre in Italia, ma questa volta a Napoli, si trova ancora oggi una scultura di Carlo II a figura intera e grandezza naturale che risulta di fondamentale importanza dato che le sculture del re sono scarsissime. Si tratta della statua in bronzo situata sopra alla fontana di Monteoliveto (fig. 96) che rappresenta Carlo II giovane e in atteggiamento gagliardo, in piedi, con indosso l'armatura e con il mantello al vento, con il bastone di comando nella mano destra e con il braccio sinistro appoggiato al fianco. La scultura è collocata su un piedistallo triangolare di marmo alla cui base tre leoni che supportano degli scudi con la "C" incisa, sputano acqua nel recipiente della fontana dalla forma lobulata. Tra i leoni si trovano altrettante aquile con le ali aperte.

La fontana fu commissionata dal viceré Pedro Antonio d'Aragona nel 1668-1669 per magnificare e onorare il monarca, ma si tardò alcuni anni a terminarla a causa della successiva morte dei vari artisti che parteciparono alla sua realizzazione e alle difficoltà di approvvigionamento idraulico¹¹⁶. Il ritardo nella realizzazione della scultura incide anche sulla sua qualità dato che l'aspetto del re dovette essere successivamente cambiato per adattarlo al passo del tempo rispetto all'iniziale progetto che lo mostrava come un bambino di sette anni. Effettivamente i lavori furono iniziati nel 1669 procedendo alla costruzione del basamento e del piedistallo in marmo. L'incarico spettò ai marmisti Bartolomeo Mori e Pietro Sanbarberio¹¹⁷ che lavorarono con il disegno e la supervisione dell'ingegnere e architetto Donato Antonio Cafaro¹¹⁸. Quando Bartolomeo Mori morì nel 1671 si aggiunsero ai lavori altri due artisti che terminarono la struttura della fontana.

¹¹⁵ Bottari, Stefano, *L'arte in Sicilia, op. cit.*, p. 110.

¹¹⁶ Cantone, Gaetana, "Le macchine della festa barocca" in *Napoli Barocca*, Roma-Bari, 1992, p. 238.

¹¹⁷ Strazzulo, Franco, *Architetti e Ingegneri Napoletani dal '500 al '700*, Napoli, 1968, p. 43.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 42. Recentemente è stata considerata la possibilità di non escludere del tutto la partecipazione di Cosimo Fanzago perchè pare che fu lui il coordinatore dei lavori; si veda Cantone, Gaetana, "Le fontane di Cosimo Fanzago" in Starace, Francesco, *L'Acqua e l'Architettura. Acquedotti e fontane del regno di Napoli*, Lecce, 2002, p. 343.



Fig. 96. *Carlo II*, Francesco D'Angelo, Piazza di Monteoliveto, Napoli.

Lo schizzo della statua in bronzo del giovane re che doveva coronare la fontana viene iniziato nel 1668 da Cosimo Fanzago, il quale ne realizzò un primo progetto che prevedeva una statua equestre¹¹⁹, poi non portato a termine. Nel 1669 viene commissionata la scultura a Giovanni Maiorino e Giovanni D'Auria. Questi due artisti non arrivarono a terminarla e la sua ultimazione fu affidata nel 1673 allo scultore Francesco D'Angelo (discepolo di Fanzago) che lavorò con il disegno e la supervisione di Cosimo Fanzago, terminando la scultura finalmente nel 1676 quando il re aveva quindici anni, anche se gli venne indicato di rappresentarlo come un giovane di diciotto anni¹²⁰. Così si passò quindi dall'iniziale progetto di statua equestre alla raffigurazione in piedi. Allo stesso modo i ritardi nei lavori obbligarono a cambiare l'intenzione iniziale di rappresentare il re bambino con una raffigurazione di adolescente.

Sulla statua esiste una leggenda popolare secondo la quale il giovane re fisserebbe con lo sguardo un tesoro nascosto che naturalmente non è mai stato trovato¹²¹. È stato anche affermato che originariamente il re portasse la spada e il pugnale alla cintura, che furono probabilmente rubati¹²².

Contrariamente a quanto successo alla statua equestre di Messina, il Carlo II di Monteoliveto si trova ancora nel suo posto originale e, fortunatamente, non è stato vittima del furore popolare durante le rivoluzioni napoletane, come successe invece alla statua di Filippo V che si trovava in piazza del Gesù o a quella di Carlo II che si trovava nel Foro Carolino, distrutte nel 1799. Si tratta quindi dell'unica fontana monumentale di Napoli che si conserva nel suo luogo originario e che non è mai stata alterata¹²³.

¹¹⁹ Strazzulo, Franco, *Architetti e Ingegneri Napoletani...*, op. cit., pp. 46-51.

¹²⁰ Cantone, Gaetana, "Le macchine della festa...", op. cit., p. 238.

¹²¹ Gasparini, Leone, *Antiche fontane di Napoli*, Napoli, 1979, p. 65.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ De Filippis, Felice, *Piazze e Fontane di Napoli*, Napoli, 1957, p. 32; Ferrajoli, Ferdinando, *Palazzi e Fontane nelle piazze di Napoli*, Napoli, 1973, p. 226.

5.4. Le sculture di Carlo II a Vienna

Possiamo aggiungere poco altro riguardo ai ritratti scolpiti. Se ne conservano alcuni a Vienna, di marmo, uno a figura intera (fig. 97) e un altro a mezzo busto¹²⁴ (fig. 98). Entrambi furono realizzati da Paul Strudel, principale scultore viennese dell'epoca che fu nominato scultore di corte nel 1696¹²⁵. Riguardo al mezzo busto, esso fu realizzato verso il 1695-1696 per la corte imperiale e segue il modello di un altro ritratto molto simile realizzato sempre da Strudel dell'Imperatore Leopoldo I, in armatura, con il Toson d'Oro e coronato d'alloro. La statua a figura intera faceva parte di un programma commissionato a Strudel da Leopoldo I che consisteva in una serie di più di trenta ritratti, tutti a grandezza naturale e in marmo, che includeva i membri del ramo spagnolo della dinastia, da Carlo V a Carlo II. Carlo II fu collocato accanto all'imperatore che si trovava sotto un ritratto del papa Innocenzo XI, con riferimento alla difesa della cristianità da parte della Casa d'Austria sia ad Oriente (l'imperatore Leopoldo) che in Occidente (Carlo II)¹²⁶.



Fig. 97 y 98. Paul Strudel, mezzo busto e statua a figura intera di Carlo II, Kunstistorisches Museum, e Biblioteca Nazionale, Vienna.

¹²⁴ *Cortes del Barroco*, op. cit., n° 8.1.

¹²⁵ Polleros, Friedrich, "Entre 'majestas' y 'modestas'. Sobre la representación del Emperador Leopoldo I" in *Cortes del Barroco...*, op. cit., p. 159.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 160.

A todos aquellos que han ayudado a que todo esto sea posible y muy especialmente a mi familia que ha vivido esta tesis con la misma intensidad que yo.

Al profesor Martínez Ripoll, de cuya mano he llegado hasta aquí.

A mi abuelo, que sería inmensamente feliz si pudiese verme.

A la memoria del Cardenal Don Gil de Albornoz y de cuantos lucharon por defender y mantener nuestro Colegio.

ÍNDICE

Introducción..... 9

1. Objetivo y justificación del estudio. Estructura formal y método.. 11
2. De lo general a lo particular. Estudios sobre el Retrato
y sobre el retrato de Carlos II..... 17

Capítulo I. Aspectos generales del Reinado de Carlos II..... 27

1. La política interior 29
 - 1.1. La regencia 29
 - 1.1.1. El rey 27
 - 1.1.2. Mariana de Austria y la Junta de Gobierno..... 31
 - 1.1.3. El valimiento de Nithard 34
 - 1.1.4. El valimiento de Valenzuela 37
 - 1.1.5. La revuelta y triunfo de la aristocracia..... 40
 - 1.2. El gobierno de don Juan José de Austria: fin de la regencia
y comienzo del reformismo 40
 - 1.3. El primer matrimonio del rey con Maria Luisa de Orleáns..... 42
 - 1.4. El gobierno del Duque de Medinaceli..... 43
 - 1.5. El gobierno del Conde de Oropesa..... 45
 - 1.6. El segundo matrimonio del rey. La década de
Mariana de Neoburgo..... 45
2. La política exterior y la cuestión sucesoria 48
 - 2.1. El imperialismo de la Francia de Luis XIV..... 48
 - 2.1.1. La *guerra de devolución* 48
 - 2.1.2. La *guerra de Holanda*..... 50
 - 2.1.3. Las anexiones por *vía de justicia: reuniones* 41

2.1.4. La guerra de los nueve años	51
2.2. La cuestión sucesoria: los tratados de partición y el testamento de Carlos II	52

Capítulo II. El retrato de Estado en época Moderna. Definición, tipologías, evolución, teoría, usos y funciones..... 55

1. Carlos V. De caballero borgoñón a la gloria imperial del César.....	59
1.1. La codificación definitiva de la imagen imperial por Tiziano.....	70
2. Felipe II. La construcción de la Majestad Real	83
2.1. Tiziano y Moro. Creadores del retrato de corte Hispano	83
2.2. Alonso Sánchez Coello, continuador de Moro e iniciador de la escuela de retrato español. La consagración del retrato “Casa de Austria”	92
2.3. Juan Pantoja de la Cruz, discípulo de Sánchez Coello.....	107
3. Felipe IV. El retrato cortesano del Barroco.....	111
3.1. Velázquez: la sublimación del género.....	111
4. Concepto y construcción de la Majestad Real. Teoría del retrato. Usos y funciones del retrato cortesano.....	120
4.1. La Majestad Real y la Teoría de los cuerpos del rey. <i>Re-presentación</i> de la majestad.....	120
4.2. Usos, funciones y teoría del retrato cortesano.....	126
4.2.1. La función sustitutiva del retrato regio. <i>Regis imago Rex est</i>	126
4.2.2. El carácter ejemplificador del retrato regio y su naturaleza aristocrática. Memoria e Historia	131
4.2.3. El problema del decoro en los retratos reales: <i>Imitatio-dissimulatio</i>	137
4.2.3.1. El control de la imagen real.....	141
4.2.3.2. La <i>Regia</i> belleza de los Austrias	144

El Retrato de Estado durante el reinado de Carlos II

Capítulo III. La minoría de edad y la regencia..... 147

1. Los primeros retratos del rey
por Juan Bautista Martínez del Mazo..... 150
2. La creación del modelo de retrato de Mariana
de Austria, reina regente, y el Salón Ochavado 155
3. Sebastián de Herrera Barnuevo y la creación
de un nuevo modelo de retrato de Estado 162
 - 3.1. Los retratos dobles 163
 - 3.2. Los retratos sedentes 171
 - 3.3. Los retratos individuales 176
 - 3.4. Los retratos ecuestres 185

Capítulo IV. Carreño, los retratos reales y el Salón de los Espejos..... 189

1. Carlos II en el Salón de los Espejos, espacio real, espacio
alegórico 191
2. El primer matrimonio real y los retratos con armadura 204
3. Retratos de busto 211
4. Un nuevo modelo iconográfico: los retratos con reloj 217
5. Los retratos de Doña Mariana de Austria: reina viuda,
reina regente 221
6. Don Juan José de Austria, la fabricación del mito 234
 - 6.1. Los retratos “a lo divino” 236
 - 6.2. Don Juan José propagandista 245

Capítulo V. Carlos II, rey Católico, rey piadoso: defensor de la Fe 257

1. Carlos II y el culto eucarístico, la utilización del grabado 259
2. El Auto de Fe de Francisco Rizi..... 265
3. Carlos II, defensor de la Eucaristía en América..... 270

Capítulo VI. Claudio Coello y La Sagrada Forma..... 273

1. La Sagrada Forma	275
1.1. Descripción.....	276
1.2. Fuentes compositivas	278
1.3. Historia	283
1.4. Motivaciones y significado	286
1.5. La Sagrada Forma, parte de un conjunto.....	289
1.6. La perspectiva de la Sagrada Forma	289
2. Claudio Coello, pintor de Cámara y los “otros” pintores de retratos: Sebastián Muñoz y Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia	290
2.1. El “retrato dentro del retrato”	307

Capítulo VII. Luca Giordano, los retratos ecuestres, las decoraciones al fresco y los retratos esculpidos 321

1. Los retratos ecuestres	324
1.1. Luca Giordano.....	324
1.2. Francisco Rizi.....	327
1.3. Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia	333
2. Luca Giordano y las decoraciones al fresco.....	333
2.1. La bóveda de la escalera de El Escorial	333
2.2. El techo del despacho del rey en el palacio de Aranjuez	339
3. Un posible retrato de Carlos II en Roma.....	343
4. Un último retrato de Mariana de Neoburgo y otro de Mariana de Austria.....	347
5. Palomino en el Ayuntamiento de Madrid	348
6. Los retratos esculpidos de Carlos II	353
6.1. El retrato ecuestre de Giovanni Battista Foggini	353
6.2. El monumento ecuestre a Carlos II en la ciudad de Mesina y el boceto para el mismo de Giacomo Serpotta ..	355

6.3. La <i>Fontana de Monteoliveto</i> en Nápoles	364
6.4. Las esculturas de Carlos II en Viena	365
Catálogo.....	367
1. Aclaraciones previas	369
2. Carlos II.....	372
2.1. Retratos pintados (PC)	372
2.2. Retratos grabados (GC).....	538
Conclusión	579
Bibliografía.....	587

Introducción

1. Objetivo y justificación del estudio. Estructura formal y método.

“La importancia del retrato aumenta sin cesar en la España del Siglo de Oro”. Con esta contundente frase comienza Julián Gállego¹ su breve pero magistral comentario sobre algunos de los aspectos más importantes relacionados con el retrato regio durante el siglo XVII. Ahora bien, el retrato y, más aún el denominado “retrato de Estado”, comienza a adquirir una importancia capital ya desde el Renacimiento, momento el que se fijan los diferentes prototipos que serán básicamente repetidos posteriormente. Es precisamente es esa época cuando el retrato adquiere, junto a la fijación iconográfica y práctica, una importante codificación teórica que continuará vigente durante toda la Edad Moderna. Teoría y práctica del retrato que, sin embargo, ya había interesado a los autores clásicos como Plinio, personaje indefectiblemente citado por cuantos se ocuparon de la teoría del arte en el Renacimiento. Justamente hacia la antigüedad Clásica volverán su mirada los artistas del Renacimiento para crear algunos de los modelos retratísticos que más fortuna alcanzaron.

Pero nuestro objeto de estudio no es el retrato en general, sino el retrato de Estado, es decir, el retrato oficial a través del cual se proyectaba la imagen del rey y, en general, de la Monarquía misma. Es precisamente en el marco del surgimiento de los Estados absolutos en época Moderna, cuando nacen, se desarrollan y se fijan una serie de tipologías específicas destinadas precisamente a construir, mostrar y difundir una determinada imagen pública de los gobernantes, del poder. Estrategias representativas en las que la propaganda y la política tendrán una fundamental importancia. Y todo esto se desarrollará fundamentalmente en relación con la dinastía más poderosa del momento: la Casa de Austria que fue durante mucho tiempo la rectora del mundo conocido.

En principio, el uso que se concedió al retrato de Estado podría parecer de una evidencia tal, que haría innecesaria cualquier otro tipo de consideración: dar a conocer el aspecto del gobernante. Y sin embargo esa inicial simplicidad y sencillez, se trastoca en complejidad significativa cuando alcanzamos a comprenderlo en toda su riqueza semántica; pues el retrato de Estado adquirió desde el inicio unas connotaciones muy precisas que van mucho más allá de lo meramente aparente y observable a simple vista. El retrato de un poderoso en la Edad Moderna no es la simple representación de una realidad física más o menos tangible, sino que se convirtió en un poderoso y eficaz instrumento al servicio del poder mismo, para fijar, desarrollar y proyectar una determinada imagen pública de los gobernantes. Y es claro que para cumplir tal fin, se desarrollaron unas tipologías específicas que, como digo, tendrán su máxima expresión en el marco de la Casa de Austria y que, lejos de ser una simple representación más o menos fiel de la realidad, son en verdad imágenes altamente codificadas en las que nada se deja al azar, sino que, muy al contrario, todos y cada uno de los elementos que las constituyen están perfectamente

¹ Gállego, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, 1996 (edición original en Francés, 1968), p. 217.

pensados y tienen un sentido trascendente, sin que quede espacio a la improvisación. Por ello es necesario intentar conocer y descifrar dicho “código” para poder alcanzar un satisfactorio grado de comprensión de las mismas que nos ayude además a insertarlas en la sociedad que las creó, para la que su comprensión, sin embargo, era inmediata. Hoy en cambio, nuestros esquemas mentales modernos nos impiden, en principio, alcanzar toda la riqueza significativa de tales imágenes. Por eso es necesario un método que se acerque a ellas desde una perspectiva que no se contente sólo con los aspectos técnicos y formales del arte, sino que indague también en las concepciones mentales de la gente de la época y las diferentes coyunturas históricas, para ofrecer así una satisfactoria aproximación a los usos, funciones, significados, contenidos específicos, expectativas, etc., que se asociaron con el retrato regio en sus diferentes tipologías.

Con este bagaje de retrato real que incluye toda una codificación teórica, iconográfica e iconológica, llegamos al Barroco y, más concretamente, al reinado del último de los Austrias Españoles. Precisamente durante el reinado de Carlos II se produjeron una serie de circunstancias histórico-políticas que influyeron determinadamente en la evolución del retrato regio hacia unas fronteras nunca alcanzadas anteriormente en la historia del retrato de Estado. Fue precisamente de la constatación de este hecho de donde surgió el proyecto de realizar una tesis doctoral sobre el retrato de Estado en época de Carlos II, en el marco de un curso de doctorado que sobre el retrato cortesano impartía el profesor D. Antonio Martínez Ripoll, director de la tesis que ahora se presenta.

No parece sin embargo suficiente justificación para llevar a cabo un trabajo de estas características la verificación de un hecho más o menos evidente. Si lo es, en cambio, el que no existan estudios amplios sobre el particular. Así pues, nuestro estudio nace con una vocación sistemática que no había sido abordada con anterioridad. En el mismo título del trabajo he querido especificar con claridad, sin giros retóricos, el objeto de estudio de esta tesis doctoral: El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Así de simple y, al mismo tiempo, así de complejo, pues durante esos casi cuarenta años, se produjeron cambios de trascendental importancia en el retrato regio, al mismo tiempo que se desarrolló una complejidad iconográfica y significativa de enorme interés. Y es aquí donde objeto y objetivo se unen, pues es precisamente nuestra intención estudiar de manera global la representación regia en esta época. Estudio que pretende ser sistemático e integral en todos los sentidos. Esto es, abarcar no sólo la riqueza iconográfica y estilística sino también ahondar en el sentido iconológico y simbólico. Es decir, intentar comprender los usos, funciones y significados que se otorgaron al retrato regio durante el reinado del último de los austrias hispanos, en que se producen significativos cambios en el modo de retratar al rey y se crean nuevos e interesantísimos modelos iconográficos de retrato que no existían con anterioridad. Todo lo cual, lejos de que pueda parecer causa del simple azar, debe tener un sentido mucho más profundo que resulta indispensable “descifrar” para que dichos retratos adquieran su plenitud significativa. Ni que decir tiene que los acercamientos explicativos o interpretativos que a lo largo de trabajo realizamos respecto de dichos retratos, son simplemente intentos de alcanzar un mayor grado de profundidad y comprensión que el que nos proporciona el análisis iconográfico, pero sin ningún tipo de pretensión dogmática ni de verdad absoluta. Intentos que, sin embargo, no se deben al capricho más o menos puntual del que escribe, sino que intentamos siempre fundamentarlos y justificarlos

en el marco de las peculiares circunstancias histórico-políticas del momento, que creemos determinaban la creación y desarrollo de ciertas tipologías retratísticas, así como la inclusión de elementos de evidente carácter simbólico ausentes en momentos anteriores.

Y todo esto para decir que nos acercaremos al estudio de los retratos del rey, no sólo desde el punto de vista puramente formal y técnico del arte, sino que, junto a ello, intentaremos proporcionar lecturas y análisis que trasciendan lo aparente, tratando de ir más allá de la evidencia, para detenernos en aquello que “no se ve”, pero que está detrás de la producción del retrato del rey y que aconsejaba, según el momento, representarle de uno u otro modo.

Y puesto que es nuestra intención realizar un estudio sistemático del retrato en una época histórica que supone un verdadero punto de inflexión en la Historia de España, estamos convencidos de que en modo alguno podemos olvidar ciertos personajes que tuvieron una trascendental importancia en la historia del reinado. El estudio del retrato de Estado en esta época no se entiende sin la presencia de esas otras figuras de la familia real que desempeñaron un papel político protagonista, que no habían tenido en reinados anteriores. Me refiero obviamente a Doña Mariana de Austria, que durante diez años ejerció la regencia en nombre de su hijo y cuya poco habitual labor política, obligó a crear nuevas estrategias representativas que incidiesen sobre dicho *status*, cambiando el modo habitual de representación de las reinas consortes de la Casa de Austria. De igual modo, sin la presencia e intervención de Doña Mariana como dirigente de los designios de la Monarquía, no se alcanza a comprender de plenamente el significado y sentido profundo de muchos de los modelos iconográficos de retrato del pequeño Carlos II, durante su minoría de edad. Otro miembro de la familia estuvo también muy presente durante parte del reinado como oposición a la regente, provocando no pocos quebraderos de cabeza a la misma. Me refiero al hermanastro bastardo de Carlos II, don Juan José de Austria, destacado militar que llegará a ocupar, aunque de manera muy breve, el poder convirtiéndose, de modo peculiar, en el último válido de la monarquía. Obligado era dedicar en este trabajo un apartado que estudia sus retratos. Como lo es también el de las dos mujeres de Carlos II (María Luisa de Orleáns y Mariana de Austria), que permanecen generalmente en el olvido, y cuya representación también hemos abordado.

Así pues, no nos contentamos únicamente con el estudio de los retratos del rey, sino que nos parecía obligado abordar también el de esos otros personajes de la familia real, que, sobre todo en el caso de Mariana de Austria, resulta de todo punto indispensable.

Pero no nos quedamos ahí, porque si queremos llegar a proporcionar un verdadero trabajo sistemático sobre la representación regia, no podemos tan sólo detenernos y contentarnos con los retratos pintados. Es por eso que se ha incluido también el grabado, de fundamental importancia como medio de propaganda política y difusión de ideales debido a sus posibilidades de reproducción, infinitamente mayores que la pintura amén de su menor coste. No hemos tampoco olvidado la escultura, ciertamente de mucha menor importancia que en reinados anteriores, al menos en lo que al retrato regio se refiere.

De tal modo que el esquema del trabajo es el que sigue. A rasgos generales podemos decir que la tesis se divide en dos grandes bloques: por un lado el cuerpo en sí de la tesis dividido en siete capítulos y por otro, el catálogo de los retratos. Evidentemente son dos cuerpos o bloques unidos entre sí, formando un conjunto complementario. Vayamos por partes.

En primer lugar no parecía posible abordar un estudio con un título tal como *El retrato de Estado en época de Carlos II*, sin al menos incluir un capítulo que presente un panorama general de la evolución histórica del reinado, con el fin de encuadrar el momento en que se inserta nuestro trabajo.

En un segundo capítulo creímos obligado realizar un repaso de la evolución del retrato de Estado desde el Renacimiento hasta la época que nos ocupa, con objeto de individualizar las diferentes tipologías iconográficas que serán utilizadas posteriormente de manera casi inalterada. Dicha labor la hemos llevado a cabo sólo en el marco de la dinastía de la Casa de Austria, porque alrededor de ella es donde se desarrolla el retrato de Estado “moderno”. Así pues hemos partido de la imagen de la primera y gran figura de la familia, el emperador Carlos V, en torno al cual se comienzan a fijar una serie de convencionalismos representativos que quedan definitivamente consagrados con Felipe II. Del Renacimiento pasamos al Barroco, con los reinados de Felipe III y Felipe IV, durante los que asistimos a una continuidad en lo que se refiere a la representación regia, con la excepción genial de Velázquez que, aún manteniéndose en esquemas anteriores, logra dar un impulso y renovación al retrato real, dotándole de nuevos bríos y sacándole del anquilosamiento al que había llegado.

Pero en este inicial capítulo no sólo hemos pretendido hacer un repaso iconográfico de las diferentes tipologías, su surgimiento, evolución posterior, influencias, derivaciones, etc., sino que pretendemos ir un poco más allá. Es por eso que buena parte del capítulo está dedicada exclusivamente al estudio de las funciones, usos, expectativas, reacciones, sentidos, concepciones, etc., que se asociaban a la representación regia. Así pues, si antes nos deteníamos en la práctica del retrato real, en esta segunda parte, nos ocupamos de toda la compleja codificación teórica que dicho género artístico generó. Todo este bagaje nos proporciona una buena base de partida para, a continuación, poder abordar el estudio del retrato real en época de Carlos II de manera rigurosa, valorando en su justa medida y apreciando de manera mucho más clara, los significativos cambios que se operan en la representación regia con el inicio mismo de su reinado.

Así pues los siguientes cinco capítulos se dedican ya por completo al estudio sistemático de la representación de Carlos II así como de su madre doña Mariana de Austria, su hermanastro don Juan José de Austria y sus dos mujeres. Como se podrá apreciar, insertas en dichos capítulos se encuentran consideraciones más amplias en torno a algunas determinadas tipologías de retrato regio y los usos y funciones que se les otorgaron, pero que no habían sido incluidas en el segundo capítulo. Es el caso por ejemplo de los “retratos a lo divino” o el “retrato dentro del retrato”. Hemos creído conveniente hacerlo así, pues encajaba perfectamente con el hilo del discurso general en cada caso.

Por otra parte, hemos desarrollado y organizado el análisis de manera cronológica, estudiando los diferentes modelos iconográficos que se desarrollaron a lo largo del reinado en función del momento histórico en que se producían. Así pues partimos de la minoría de edad del rey durante la cual se instituye la regencia, cuya peculiaridad política determina el surgimiento de nuevas estrategias representativas no ensayadas anteriormente, pero no sólo en relación con el pequeño Carlos II, sino también con su madre, encargada de la regencia. El hecho de realizar un recorrido más o menos cronológico, implica también, como no podía ser de otro modo, que

avancemos en la evolución y transformación del retrato de Estado en esta época, a través de los pintores que fueron encargados de fijar y transmitir la imagen del rey y su familia. Estos serán, al igual que épocas anteriores, los más importantes de la corte en cada momento. De tal modo que siempre se confió el más alto cargo que un pintor podía alcanzar en la Corte, es decir, el de Pintor de Cámara (cuyo cometido era principal y fundamentalmente suministrar retratos del rey y su familia), al pintor más famoso e importante. Lo vemos con claridad en Tiziano que, aunque nunca tuvo ese cargo, ni estuvo en España, si fue el retratista oficial de Carlos V y Felipe II; en Moro, en Sánchez Coello, en Pantoja de la Cruz, en Velázquez y, ya durante el reinado de Carlos II, en Juan Bautista Martínez de Mazo, Sebastián de Herrera Barnuevo, Juan Carreño de Miranda, Claudio Coello y Luca Giordano. Es decir, el mismo hecho que fuese el pintor más importante de su momento el que recibiese el encargo de retratar al rey, nos indica a las claras la tremenda importancia que se concedió al retrato como instrumento útil y eficaz a la hora de configurar una determinada imagen del poder y de los gobernantes.

De la infancia del rey, pasamos a su adolescencia y mayoría de edad en el cuarto capítulo, en el que se aborda el estudio de los retratos que han consagrado la imagen más conocida de Carlos II: aquellos que le representan en el famoso Salón de los Espejos del desaparecido Alcázar madrileño con todas sus variantes, como los que le figuran con armadura, prototipo creado con ocasión de su primer matrimonio; el único ejemplar vestido con el toisón de Oro, o los escasísimos en los que aparece acompañado de un reloj de pie. Se lleva a cabo también el estudio de los retratos más famosos de la regente, realizados igualmente por Juan Carreño de Miranda, como complemento de los de su hijo. Del mismo modo, es este capítulo desarrollamos el estudio de la imagen que de si mismo pretendió proyectar don Juan José de Austria en su carrera hacia el poder y también una vez alcanzado el mismo, en la que la utilización del grabado tiene una importancia capital como medio de propaganda “de masas”.

El siguiente capítulo se dedica a una de las cuestiones que más obsesionaron a los Austrias hispanos: su papel en el mundo como defensores de la fe católica. En torno a esta idea y su plasmación práctica en forma de piedades y devociones muy concretas se desarrolló toda una compleja iconografía en la que el retrato regio tiene una importancia capital. Todo lo cual se concreta y enlaza con el siguiente capítulo que es, en buena medida, continuación del anterior. En él se dedica por completo una primera parte al estudio sistemático de una de las obras más importantes de finales del reinado de Carlos II, *La Sagrada Forma* de Claudio Coello, que reúne algunas de las ideas sustanciales en relación con este tema, en el que religión y política van indefectiblemente unidas. En una segunda parte de este capítulo sexto, se trata la labor de Claudio Coello como pintor de Cámara más allá de su obra cumbre. Es aquí donde abordamos el estudio de algunos retratos poco conocidos del rey y, sobre todo, los de María Luis de Orleáns y Mariana de Austria, realizados a menudo por pintores no siempre de primera línea, motivo por el que quizá son generalmente poco estudiados.

Un último capítulo se dedica a analizar la labor de Luca Giordano en España, concretamente la porción de su trabajo en nuestro país que interesa al ámbito de estudio de la tesis. Esto es, los retratos realizados al poco de su llegada a la Corte que incluyen los retratos ecuestres más conocidos de Carlos II y su mujer, pero sobre todo una de las empresas artísticas más importantes de todo el reinado llevada a cabo también (al igual que todo lo que había

supuesto el proyecto de la *Sagrada Forma*) en el Escorial, uno de los lugares emblemáticos por excelencia para la dinastía. Fue precisamente Carlos II el que culminó una de las tareas pendientes desde época de su bisabuelo: la decoración de las bóvedas de la basílica y de la imponente escalera principal. Es en esta última en la que nos detendremos de modo especial por sus interesantísimas connotaciones en relación con el retrato regio no sólo del propio Carlos II, sino de todo el linaje.

Todas estas decoraciones fueron realizadas al fresco por Giordano, pues, no en vano, le fueron confiadas por ser justamente el fresquista más famoso de su tiempo. En este sentido, al menos no se le puede negar a Carlos II el mérito de haber conseguido que viniera a la corte uno de los pintores más importantes y conocidos de la época, cosa que ni tan siquiera el todopoderoso Carlos V había logrado con Tiziano.

Otro de los programas decorativos al fresco realizado por Giordano en España y que tiene que ver con el retrato real, ha sido afortunadamente redescubierto hace pocos años en el palacio de Aranjuez. Es especialmente interesante por la iconografía alegórica que presenta, nada habitual en la representación de los monarcas de la Casa de Austria.

En el apartado de las decoraciones al fresco, nos detenemos también en otro de los programas decorativos de finales del reinado, realizado por Antonio Palomino en el Ayuntamiento de Madrid y que no suele ser muy citado no tanto quizá por desconocimiento del mismo, como por ser su autor mucho más importante y conocido como fuente directa e indispensable para cualquiera que aborde una investigación relacionada con la Historia del Arte hispano. Allí se incluyen retratos del rey y su esposa que resultan importantes no tanto por su calidad, sino porque son, junto con un grabado con la efigie del rey, de los escasísimos ejemplos conservados o conocidos en los que Palomino se enfrenta a la representación regia, lo cual no deja de ser extraño toda vez que fue un pintor con gran predicamento ante el rey, aunque nunca llegó a ocupar el cargo de Pintor de Cámara.

En este capítulo hemos querido también incluir el estudio de un retrato que, si bien no absolutamente inédito, nunca se ha afrontado planteando todos los problemas e hipótesis que sugiere. Me refiero al que se conserva en la romana y poco visitada iglesia de Santa Bibiana. Como decimos dicho retrato suscita interesantísimos interrogantes no sólo iconográficos sino también históricos que he tratado de exponer, sugiriendo posibles supuestos explicativos que, sin embargo, necesitarían de una investigación más profunda para dejar de ser meras conjeturas más o menos fundamentadas.

Por último en este capítulo final se incluye un apartado que creemos obligado y que nunca se había realizado hasta ahora. El estudio de los retratos esculpidos de Carlos II, que, en parte por su escasez, en parte por su desconocimiento, nunca han sido merecedores de atención por parte de los investigadores.

A continuación hemos incluido un amplio catálogo de retratos, dividido en varios apartados. Así, se diferencia entre retratos pintados y grabados de Carlos II (PC y GC respectivamente). Como se puede apreciar hemos elegido un criterio de división general lo más sencillo posible para una rápida comprensión y seguimiento a simple vista. En el interior de cada apartado se adoptan diferentes sistemas de ordenación en cada caso, que creemos son los más cómodos posibles adaptándonos a las particularidades y necesidades concretas. Así pues, en el

caso de los retratos pintados de Carlos II, el criterio es iconográfico de tal modo que los retratos que incluimos se encuentran clasificados por grupos iconográficos: de cuerpo entero, bustos, ecuestres y, finalmente, los retratos en los que Carlos II aparece acompañado de otros personajes entre los que se incluyen los retratos dobles con su madre. A su vez, dentro de cada grupo iconográfico se ha intentado seguir una ordenación cronológica, no siempre fácil, pero que resulta la más útil y sencilla. Para los retratos grabados la elección no era tan obvia ni sencilla, puesto que iconográficamente son mucho más complejos. Hemos intentado realizar una división iconográfica lo más racional posible agrupando, siempre de modo cronológico, los grabados en función del retrato del rey que aparece en ellos, esto es en busto, en pie, acompañado de más figuras, sedente, dobles, etc.

2. De lo general a lo particular. Estudios sobre el Retrato y sobre el retrato de Carlos II. Estado de la cuestión.

El tema de la representación humana ha interesado a los hombres desde la antigüedad como vimos, ahora bien, a pesar de que ya durante la Edad Media comenzaron a surgir los primeros atisbos de un retrato de Estado u oficial², será en realidad con el Renacimiento cuando se cree todo el sistema de codificación teórico-práctica en torno al retrato.

Fueron numerosos los tratadistas del Renacimiento que dedicaron parte de sus trabajos al retrato. Claro ejemplo es Alberti, que recuperó la figura clásica de la *imitatio*, ponderada por Plinio y Quintiliano. A partir de ahí, todos los que se dedicaron a la teoría del arte, expusieron sus ideas acerca del retrato del poderoso. Fueron principalmente los italianos, como no podía ser de otro modo, los que nos han legado toda esa codificación teórica que después debía ser aplicada a la práctica del retrato real.

De Alberti³ a Paleotti⁴, pasando por Lomazzo⁵ nos repiten una y otra vez similares conceptos en relación con el retrato. Sin embargo debemos hacer notar que no fue un italiano, sino un portugués, uno de los primeros en ofrecernos tales ideas machaconamente repetidas fijándose de ese modo las concepciones en torno al tema. Es éste Francisco de Holanda, cuyo tratado fue rápidamente traducido al castellano⁶ y cuya cercanía temporal e incluso personal con Carlos V, nos permite entender de manera mucho más convincente muchos de los retratos del emperador, momento en el que se fijarán prácticamente todos los convencionalismos en la representación regia que serán repetidos y continuados posteriormente. En cuanto a tratadistas españoles que se ocuparon del tema en sus escritos, podemos mencionar durante el Renacimiento

² Falomir, Miguel, "Sobre los orígenes del retrato y la aparición del 'pintor de corte' en la España Bajomedieval", *Boletín de Arte*, 1996, nº 17, pp. 177-195; Kusche, María, "'El caballero cristiano y su dama'. El retrato de representación de cuerpo entero" *Cuadernos de arte e iconografía*, 2004, pp. 7-42.

³ Alberti, Leon Battista, *Della Pittura*, Firenze, 1436, (edición de 1950, Firenze).

⁴ Paleotti, Gabriele, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna, 1582, (edición de 2002, Roma).

⁵ Lomazzo, Gian Paolo, "Composizione di ritrarre dal naturale", en *Trattato dell'Arte della Pittura, Scultura et Architettura*, Milano, 1584, pp. 374-382, en *Scritti sulle Arti*, vol. II, Firenze, 1974 (a cura di Roberto Paolo Ciardi).

⁶ Holanda, Francisco de, "Del sacar por lo natural" en *De la pintura antigua*, 1548. Versión Castellana de Manuel Denis (1563). Edición facsimilar (2003) de la publicada en Madrid en 1921.

sobre todo a Felipe de Guevara⁷ y, en menor medida también a Antonio Agustín. Ya durante el siglo XVII, encontramos idénticas ideas en autores indispensables en la teoría del arte como Pacheco⁸ o Carducho⁹.

En nuestros tiempos, el estudio del retrato ha interesado a los investigadores, sobre todo en lo que se refiere al Renacimiento, surgiendo obras de carácter general. En este sentido son de cita obligada obras clásicas tales como la de Burckhardt *Il ritratto nella pittura italiana del Rinascimento*¹⁰ o la de Pope-Hennessy, *El retrato en el Renacimiento*¹¹. A estas se pueden añadir la de Jenkins *Il ritratto di stato*¹² y, más recientemente el estudio de Campbell, *Renaissance Portraits*¹³. Con vocación más amplia se sitúa la obra de Pommier, *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*¹⁴.

En el ámbito concreto de la monarquía hispánica, contamos también desde hace tiempo con obras que abordan el estudio del retrato cortesano, aunque más centradas en la recopilación iconográfica y evolución estilística en relación con el catálogo de sus autores, o con colecciones importantes de retratos. Tal es el caso por ejemplo de los estudios sobre los retratos del Museo del Prado o de las Descalzas Reales, principales “custodiadores” de las imágenes de nuestros reyes. Uno de los estudios pioneros con vocación de síntesis general es el famoso *Los retratos de los reyes de España* de Sánchez Cantón¹⁵, en donde se agrupaban por reinados los retratos de los diferentes reyes. Similar recopilación iconográfica fue utilizada muchos años después como hilo conductor de *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*¹⁶, que recoge de manera sistemática y ordenada una ingente cantidad de imágenes grabadas en relación con los monarcas de la dinastía y que, en cierta medida, es fruto de la empresa muchísimo más amplia iniciada bastantes años antes con la monumental *Iconografía Hispánica*¹⁷.

Ahora bien, también es cierto que desde hace tiempo existen algunos estudios importantes aunque aislados, en los que el acercamiento al tema del retrato se realiza desde criterios diferentes, ampliándose los intereses de los historiadores del arte, adoptando un método histórico-artístico que va más allá de las estrictas aproximaciones formales y estilísticas del arte. Así pues, se produce una modificación o ampliación de las cuestiones que interesan en relación

⁷ Los *Comentarios de la Pintura* permanecieron inéditos en su tiempo, hasta finales del siglo XVIII en que Antonio Ponz realizó la edición príncipe añadiendo al texto original un prólogo y algunas notas: Guevara, Felipe de, *Comentarios de la Pintura*, Madrid, Jerónimo Ortega, hijos de Ibarra y Compañía, 1788. La segunda edición, reproducción de la príncipe, fue llevada a cabo por Rafael Benet respetando la edición de Ponz y añadiendo un prólogo y notas: Guevara, Felipe de, *Comentarios de la Pintura*, Barcelona, 1948.

⁸ Pacheco, Francisco, *El arte de la pintura* (ed. de Bonaventura Bassegoda), Madrid, 1990.

⁹ Carducho, Vicente, *Dialogos de la Pitura. Su defensa, origen, esencia, definicion, modos y diferencias*, Madrid, 1633, ed. de Francisco Calvo Serraller, Madrid, 1979.

¹⁰ Burckhardt, Jacob, *Il ritratto nella pittura italiana del Rinascimento*, Roma, 1993.

¹¹ Pope-Hennessy, Jhon, *El retrato en el Renacimiento*, Madrid, 1985 (primera edición en inglés, *The portrait in the Renaissance*, Londres-Nueva York, 1966).

¹² Jenkins, Mariana, *Il ritratto di stato*, Roma, 1977.

¹³ Campell, Lorne, *Renaissance Portraits. European portrait painting in the 14th, 15th and 16th centuries*, New Haven-Londres, 1990.

¹⁴ Pommier, Édouard, *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età del Lumi*, Torino, 2003 (Ed. original en francés, *Théories du portrait. DE la Renaissance aux Lumières*, París, 1998).

¹⁵ Sánchez Cantón, Francisco Javier y Pita Andrade, José Manuel, *Los retratos de los Reyes de España*, Barcelona, 1948.

¹⁶ *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1993.

¹⁷ Páez, Elena, *Iconografía Hispana: catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional*, vol I (A-CH); vol II (D-K); vol III (L-R); vol IV (S-Z y adiciones); vol V (láminas), Madrid, 1966-1970.

con el retrato. Una de las reflexiones más inteligentes al respecto se encuentra en el breve pero acertado comentario de Julián Gállego dentro de su imprescindible *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*. En esas pocas páginas Gallego realiza un análisis del retrato¹⁸ en el que apunta las claves de muchos de los aspectos más importantes sobre el tema.

Pero quizá de los primeros estudios que se dedicaron a profundizar en toda su amplitud y de manera sistemática el alcance y riqueza significativa de la representación de un monarca de la Casa de Austria, sea el *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento* de Fernando Checa¹⁹. Allí, se realiza un análisis de la imagen del emperador desde los presupuestos de esa nueva metodología interdisciplinar en ocasiones llamada “Historia contextual del arte”.

Poco tiempo después vio la luz una de las obras clave en el desarrollo y evolución de este tipo de estudios en torno al retrato. Me refiero al catálogo de la exposición *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. En dicho catálogo se incluye un ensayo que se convirtió en punto de inflexión respecto de los estudios sobre el retrato cortesano y de referencia para todos aquellos que a partir de entonces se dedicaron al estudio y análisis del tema desde el punto de vista del significado que se otorgó a la casuística retratística en la sociedad de la época, sus usos, funciones, expectativas, etc. Se trata de “Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte”, de Juan Miguel Serrera²⁰. En este magistral estudio se utiliza ese nuevo método histórico-artístico para poder llegar a una comprensión mucho más amplia y satisfactoria de las diferentes tipologías de retrato regio. Así, se estudia la producción de retratos con una nueva perspectiva que no se detiene en términos exclusivamente formales o de evolución estilística, sino que utiliza toda una documentación adicional de carácter histórico y literario que sirve para delimitar los significados, usos, funciones, o intereses que se encontraban detrás de su origen. Esto brindó la posibilidad de ofrecer respuestas verosímiles a muchos interrogantes, así como plantear otros nuevos que señalaban, justamente, nuevas vías de investigación.

A partir de este trabajo pionero, comenzó a desarrollarse el estudio del retrato regio afrontado desde estos nuevos presupuestos. Ejemplo de ello son algunos de los análisis del historiador Fernando Bouza referidos a Felipe II²¹, que nos ofrecen muchas de las claves explicativas para poder comprender cómo el retrato de un rey era un objeto, un instrumento eficaz utilizado dentro de toda una riqueza y complejidad retórica, que servía para conformar y proyectar una determinada imagen del poder, de la corte y del rey mismo.

Y así llegamos a la exposición *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, en cuyo catálogo se incluyen algunos de los estudios claves sobre el tema. Uno del mismo Bouza con el título, “Ardides del arte, acción política y artes visuales en tiempos de Felipe II”²² y, sobre todo, el importante análisis de Miguel Falomir “Imágenes del poder y

¹⁸ Gállego, Julián, *Visión y símbolos...*, op. cit. Referido tan sólo al Barroco, objeto de su estudio.

¹⁹ Checa, Fernando, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, 1987. El libro fue puesto al día años después con el título *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid, 1999.

²⁰ Serrera, Juan Miguel, “Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de Corte”, en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, Madrid, 1990, pp. 37-63.

²¹ Por ejemplo, Bouza, Fernando, “La majestad de Felipe II. Construcción del mito real” en Martínez Millán, José (dir), *La corte de Felipe II*, Madrid, 1994, pp. 37-72.

²² Bouza, Fernando, “Ardides del Arte. Cultura de corte, acción política y artes visuales en tiempos de Felipe II” en *Felipe II, un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, 1998-1999, pp. 56-81.

evocación de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II”²³. En él se trata en profundidad el tema del significado, uso y función del retrato cortesano en época de Felipe II, utilizando una gran cantidad de fuentes y documentación para desarrollar y complementar algunas de las ideas o argumentos que ya aparecían apuntados en el trabajo de Serrera, así como plantear otros nuevos.

Fue a partir de estos momentos cuando comienzan a menudear los estudios sobre el retrato de corte referido sobre todo al siglo XVI español, con los reinados de Carlos V y Felipe II. Me refiero por ejemplo a los artículos sobre cuestiones particulares de María Kusche²⁴ o los más generales incluidos en *Felipe II y el arte de su tiempo*²⁵, o en *La monarquía de Felipe II a debate*²⁶, aunque siempre desde una perspectiva más formalista. Algo parecido podemos decir de los análisis de Rosemarie Mulcahy como el presente en el último libro citado²⁷.

Muy poco tiempo después se produjo otro acontecimiento que contribuyó a enriquecer los estudios sobre el retrato desde el punto de vista de los usos y funciones, así como el sentido que se les otorgó en la sociedad y mentalidad de la época. Se incluyen tres artículos de conocidos investigadores que ahondan en determinadas cuestiones sobre el tema. Se trata de la exposición *Carlos V. Retratos de Familia*²⁸ con los estudios de Fernando Checa, Miguel Falomir y Javier Portús que tratan temas tan interesantes como el del decoro en los retratos regios, o el fenómeno del “retrato dentro del retrato” y los “retratos a lo divino”. Esta última tipología de retrato cortesano fue también objeto de estudio de un artículo de Olga Marín Cruzado en el que definía sus tipologías y significados, aunque se ceñía únicamente a los reinados de Carlos V y Felipe II²⁹.

El interés de los investigadores por el retrato cortesano ha ido aumentando a lo largo de estos años, hasta llegar a la celebración de una de las exposiciones más importantes que se han realizado sobre el retrato español, con el título *El retrato español. Del Greco a Picasso*, celebrada en el Museo del Prado entre 2004 y 2005³⁰, y en la que se reúnen algunos de los retratos más significativos, así como un conjunto de ensayos generales sobre el tema. Sin embargo parece un tanto sorprendente que en dicha exposición no se incluyese ni uno sólo de los retratos de Carlos II y Mariana de Austria, que, como hemos dicho suponen el punto de inflexión en la evolución y cambio del retrato de Estado respecto de lo que se venía haciendo desde reinados anteriores. Este hecho aceptado por todos los investigadores, junto con la riqueza

²³ Falomir Faus, Miguel, “Imágenes del poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II” en *Felipe II, un monarca y su época. Un príncipe...*, op. cit., pp. 203-227.

²⁴ Se ha dedicado fundamentalmente a estudiar la figura de Sofonisba Anguissola y a la reconstrucción de la famosa galería dinástica de El Pardo.

²⁵ Kusche, María, “El retrato cortesano en el reinado de Felipe II” en VV. AA., *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, 1998, pp. 343-382.

²⁶ Kusche, María, “Sánchez Coello. La imagen de la madurez y vejez de Felipe II” en Ribot García, Luis A., (coord.), *La Monarquía de Felipe II a debate*, Madrid, 2000, pp. 497-527.

²⁷ Mulcahy, Rosemarie, “La Imagen Real o la Real Imagen. Imágenes y percepciones de Felipe II” en Ribot García, Luis A., (coord.), *La Monarquía de Felipe II...*, op. cit., pp. 473-496.

²⁸ *Carlos V. Retratos de familia*, Madrid, 2000.

²⁹ Marín Cruzado, Olga, “El retrato real en composiciones religiosas de la pintura del siglo XVI: Carlos V y Felipe II” en *El Arte en la corte de Carlos V y Felipe II*, Madrid, 1999, pp. 113-125. El tema había sido ya objeto de estudio muchos años antes en una obra pionera de Emilio Orozco, en la que se detenía en los retratos “a lo divino”: “Lo profano y lo divino en el retrato del Manierismo y del Barroco”, en *Mística, Plástica y Barroco*, Madrid, 1977, pp. 145-229.

³⁰ *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, 2004-2005.

iconográfica que introduce en un género por definición poco cambiante, hacía plenamente justificable la inclusión de algún ejemplar, que además debía resultar de una facilidad y comodidad extrema pues nuestro Museo del Prado cuenta con ejemplares conocidos de los mismos.

Si se ha incluido algún retrato de importancia, sin embargo, en otra exposición que sobre el retrato también ha celebrado recientemente el Prado. Llevaba por título *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya* y fue organizada con carácter itinerante pasando por diversas ciudades españolas³¹.

Esto nos lleva a hablar de los estudios realizados hasta la fecha sobre el retrato en época de Carlos II, objeto de estudio de esta tesis doctoral. Si bien, como acabamos de ver, para el resto de reinados de los Austrias Hispanos los trabajos son relativamente abundantes y rigurosos, no sucede lo mismo con Carlos II, cuyo reinado, hasta fechas recientes, ha sido siempre relegado al ostracismo. Como dijimos al principio, no existe una obra general que estudie la imagen oficial de Carlos II y su familia. Sí es cierto que, con el transcurrir de los años, han ido surgiendo artículos que tratan aspectos o conjuntos de retratos concretos, pero de un modo muy disperso. No es este el momento de mencionar todos y cada uno de ellos, pero si quizá el de señalar algunos hitos importantes sobre los que se ha ido construyendo el estudio de la imagen que se creó y proyectó de Carlos II. Sin embargo, muchos de esos artículos generalmente breves, se detenían únicamente en los aspectos formales y estilísticos, sin llegar a trascender la apariencia, con el objetivo de buscar tras ella otro tipo de lecturas que nos ayuden a comprender las verdaderas razones de los cambios operados en la representación regia.

Aunque no faltan esos “otros” trabajos con un método más “culturalista” o, si se quiere, histórico, que son mucho más modernos y nos han proporcionado análisis fundamentales a la hora de afrontar el estudio del sentido y significado que se concedió a muchos de los nuevos modelos iconográficos de retrato que se crearon durante el reinado. Entre ellos podríamos mencionar los artículos de Mínguez³², Sebastián³³, Rodríguez de Ceballos³⁴, o los análisis que hace Orso sobre el Salón de los Espejos³⁵, el espacio más emblemático de todo el reinado y de fundamental importancia en la construcción de la imagen pública y oficial del soberano.

Pero puesto que no existe un estudio general sobre el retrato de Estado en época de Carlos II, los diversos análisis que se han venido realizando sobre los mismos proceden, generalmente, de obras en las que se estudia monográficamente el pintor que los creó. Por eso es obligado y justo mencionar los trabajos de Pérez Sánchez sobre Carreño, bien en monografía³⁶, bien en catálogos de exposiciones, sobre todo la celebrada hace más de 20 años en el Prado con

³¹ *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya*, exposición itinerante (Santiago, Salamanca, Toledo, Alicante y Bilbao), 2006-2007.

³² Mínguez, Víctor, “El espejo de los antepasados y el retrato de Carlos II en el Museo Lázaro Galdiano” *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1991, nº. 45, pp. 71-81.

³³ Sebastián, Santiago, “La emblemización del retrato de Carlos II por Carreño de Miranda”, *Goya*, 1992, nº. 226, pp. 194-199.

³⁴ Rodríguez de Ceballos, Alfonso, “Retrato de Estado y propaganda política: Carlos II (en el tercer centenario de su muerte)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M.), vol XII, 2000, pp. 93-109.

³⁵ Orso, Steven. *Philip IV and the decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton University Press, New Jersey, 1986, pp. 32-117.

³⁶ Pérez Sánchez, Alfonso, *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*, Madrid-Avilés, 1985.

el título *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo [1650-1700]*³⁷; así como la añeja tesis doctoral que realizara Marzolf sobre el artista asturiano³⁸. Respecto del pintor que le antecedió en el cargo, Sebastián de Herrera Barnuevo, no existe hasta la fecha una monografía aunque si algunos artículos sobre determinados aspectos de su labor artística. Sin embargo, su faceta como retratista regio no ha sido suficientemente estudiada a pesar de que con él, aparecen nuevas e interesantísimas tipologías. Anterior a Sebastián de Herrera Barnuevo, ocupó el puesto de pintor de Cámara el yerno de Velázquez, Juan Bautista Martínez del Mazo, del que tampoco existe una monografía rigurosa³⁹. Lo más completo que se ha publicado sobre él es la serie de artículos escritos por Diego Angulo⁴⁰, y el estudio que incluye sobre su figura Pérez Sánchez en el catálogo de la exposición antes mencionado. Claudio Coello fue objeto de una monografía por Gaya Nuño⁴¹ hace ya muchos años y de otra más moderna⁴², a la que se han ido añadiendo nuevas aportaciones o precisiones en forma de artículos sobre variadas cuestiones o aspectos determinados, entre los que, en ocasiones, se ha tratado de modo tangencial su labor como pintor de Cámara. Otro tanto sucede con Luca Giordano, artista al que se han dedicado multitud de estudios, bien en forma de monografía, catálogos de exposiciones o artículos en los que se examina, de un modo u otro, su faceta de retratista real.

Dentro de este breve y por ello conscientemente incompleto recorrido historiográfico, no quiero dejar de mencionar una exposición celebrada hace pocos años que, sin tratar directa ni exclusivamente el tema del retrato, precisamente por estar enfocada al arte cortesano, es importante para nuestro tema, pues no en vano, el ámbito de creación, desarrollo y evolución del retrato regio, fue, justamente, la corte. Se trata de *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*⁴³. En ella se incluyeron algunos de los más conocidos e impresionantes retratos de Carlos II y su madre, como los de la colección Harrach, el también famosísimo de Carlos II perteneciente a la fundación Lázaro, así como un significativo número de grabados en relación con la imagen real. También se publicaron como parte del catálogo, algunos estudios de acreditados expertos que enriquecen y amplían nuestros conocimientos sobre el tema.

Tal vez algunos echaran a faltar en esta tesis una más profunda labor de archivo. Aún así debemos decir que hemos tenido muy en cuenta la documentación publicada sobre los diferentes

³⁷ Pérez Sánchez, Alfonso, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo, [1650-1700]*, Madrid, 1986.

³⁸ Marzolf, Rosemary Ann, *The life and work of Juan Carreño de Miranda, (1614-1685)*, University Microfilm, INC., Ann Arbor, 1961. Una vez finalizada esta tesis doctoral y entregada ya para su impresión y encuadernación, hemos tenido noticia de la publicación de un estudio amplio sobre la obra de Carreño, realizado por Pilar López Vizcaíno, que incluye el catálogo razonado de sus obras. Era esta una labor que estaba por hacer. Sin embargo, no hemos dispuesto ni del tiempo suficiente para poder examinar las posibles aportaciones que incluye en lo referente a nuestro ámbito de estudio, ni de posibilidades materiales de introducción de cambios en el texto de la tesis, sin que ello supusiese una alteración y descuadre total tanto de la paginación como de las fotografías; alcanzando tan sólo, pero al menos, a mencionarlo en esta introducción.

³⁹ Hace pocos años se publicó un estudio local y casi desconocido sobre el pintor, pero que repite lo ya conocido y publicado sin añadir novedad alguna: Solano Oropesa, Carlos y Solano Herranz, Juan Carlos, *Juan Bauppta Martinez del Maço. Pintor de Cámara de Felipe IV, yerno de Velázquez y conquense*, Cuenca, 2004.

⁴⁰ Angulo Iñiguez, Diego, “Francisco Rizi. Su vida. Cuadros religiosos fechados anteriores a 1670”, *AEA*, 1958, nº 122, pp. 89-115; Id., “Francisco Rizi. Cuadros religiosos posteriores a 1670 y sin fechar”, *AEA*, 1962, nº 138, pp. 95-122; Id., “Francisco Rizi, Cuadros de tema profano”, *AEA*, 1971, nº 176, pp. 357-382; Id., “Francisco Rizi. Pinturas murales”, *AEA*, 1974, nº 188, pp. 361-382.

⁴¹ Gaya Nuño, Juan Antonio, *Claudio Coello*, Madrid, 1957.

⁴² Sullivan, Edward J., *Claudio Coello y la Pintura Barroca Madrileña*, Madrid, 1989.

⁴³ *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid-Roma, 2003-2004.

artistas u obras que interesan a nuestro estudio. Se ha revisado y comprobado lo ya publicado referente a los expedientes personales de los diferentes artistas en el Archivo General de Palacio así como documentación varia que, como digo, ha sido publicada hace tiempo. No hemos creído oportuno en este momento una labor más profunda tanto en el Archivo General de Palacio como en el de Simancas, sobre todo porque creemos que los posibles frutos no compensarían los esfuerzos en tiempo y recursos económicos. Ahora bien, esto no quiere decir que no consideremos de suma importancia tal labor, sino muy al contrario y es, de hecho, una de las posibles líneas de investigación y profundización en un momento futuro posterior a esta tesis doctoral, con la intención de aportar alguna novedad documental para la que, sinceramente en estos momentos no nos creíamos en disposición.

Quiero terminar este intento de introducción a un tema que, al menos para mí, resulta sumamente fascinante al tiempo que revelador de los esquemas mentales de la gente de la época, recordando algunas instituciones y personas, sin las que la tesis que ahora se presenta y que estas páginas introducen, nunca hubiera sido ni tan siquiera imaginable.

En primer lugar nunca me cansaré de demostrar mi más profundo agradecimiento a los miembros del Patronato del Real Colegio de España en Bolonia, que en su día confiaron en mí concediéndome una de las prestigiosas becas colegiales. Ello me ha permitido vivir una aventura única y fascinante en un lugar de obra extraña donde afortunadamente nada funciona como en la vida real (todo funciona de manera diferente). Que el Colegio siga existiendo después de más de seis siglos de historia, atravesando las más adversas situaciones y vicisitudes, es gracias a personas que no pensaron sólo en ellos mismos, sino que tuvieron la capacidad de trascender su época, dejándonos un legado de incalculable valor que es preciso mantener, conservar y cuidar a toda costa. Quisiera rendir pues, mi pequeño homenaje a la memoria del cardenal español que hizo que toda esta maravilla fuese posible. Don Gil pensó en el futuro y nos regaló el Colegio, nosotros, que somos sus herederos presentes, tenemos la obligación moral de hacer todo lo posible para que pueda seguir funcionando como siempre lo ha hecho, porque es precisamente eso lo que le permite gozar de una longevidad única. Sólo así seremos dignos herederos de Don Gil y honraremos la memoria de todos aquellos que pensaron en nosotros más que en ellos.

Colegio de España y Universidad de Bolonia van de la mano, ofreciéndonos la posibilidad de obtener el doctorado en una Universidad a la par del prestigio y antigüedad del Colegio. Pero a la académica, se une también una intensa y profunda experiencia personal. La excepcional oportunidad de vivir tras estos muros tan cargados de historia e historias, me ha permitido conocer gente extraordinaria, y vivir de un modo que sólo existe y tiene sentido dentro del Colegio de España. Y todo ello gracias a una persona que vive por y para el Colegio y gracias al cual, hoy ha recuperado todo su esplendor. Es este su Rector, mi Rector, Su Excelencia Don José Guillermo García Valdecasas que durante sus treinta años de rectorado ha devuelto al Colegio su grandiosidad, luciendo ahora con brillos renovados. Él me ofreció la posibilidad de vivir una aventura única e irrepetible e un lugar único e irrepetible, que yo acepté gustoso. Gracias a él se han renovado en mí valores como la lealtad o el agradecimiento, que la sociedad moderna tiene olvidados, pero que son el pilar sobre el que se sustenta esta institución tan especial.

Y, puesto que el alma del Colegio son las personas, quisiera recordar afectuosamente y agradecer el cariño con que siempre me han tratado, a algunas de las que allí trabajan y lo quieren; así como a otras que allí han vivido y viven como colegiales. Todos ellos han conseguido que mi vida en Bolonia haya sido verdaderamente fácil y algunos se han convertido ya en parte fundamental de mi vida. Por ello agradezco muy vivamente a todo el personal que trabaja en el Colegio su dedicación y profesionalidad así como las atenciones que nos dispensan y el exquisito trato que nos ofrecen y, muy especialmente a Whalter, Alberto y Nicola siempre dispuestos a ayudar a los colegiales en todo lo que esté a su alcance; a Cosimo, la persona más generosa que he conocido; Jhangir con su sonrisa permanente; Ferrari, el mejor conocedor de los entresijos del Colegio y verdadero ejemplo de fortaleza; Benito, que convierte en arte la cocina; Lea y Gina, que hacen que nuestras cosas estén siempre perfectas; y Antonella, cuya eficacia permite que no nos tengamos que preocupar de otra cosa que aprovechar el Colegio al máximo. Quisiera también dedicar un afectuoso recuerdo a María, cuya entrega es admirable. Con discreción y elegancia consigue que todo en el Colegio funcione como una máquina bien engrasada.

Este Colegio se convierte también en auténtico crisol que hace que personas completamente desconocidas, puedan llegar a convertirse en grandes amigos; eso es lo que me ha sucedido a mi. Amistad y profundo afecto, me unen ya a mis compañeros de promoción, a mis viejos y a mis nuevos, por los que siento gran admiración y respeto. Entre los primeros Miguel y Enrique; entre los segundos, mis queridos Curro y Javi, Paco, Angel, Nocete, David y José María; y finalmente, mis siempre fieles Jauma y Alberto, Fernando, David y José Manuel. No pueden faltar aquí los nombres de otros colegiales con los que no he llegado a convivir, pero a los que me unen idénticos sentimientos que a los anteriores, entre ellos fundamentalmente Quisco y Salva. Pero no sólo colegiales, sino que el Colegio me ha proporcionado la posibilidad de disfrutar al máximo una ciudad tan encantadora y viva como Bolonia, donde he conocido a personas sin las cuales no todo hubiera sido tan fácil. Es por eso justo citar los nombres de mis grandes amigos, Claudia, Dario, Giulio, Elisa, Bebe, Carlo, Rafa, Patrizia, Antonio, Aaron, Fabio, Mirco y

La Universidad de Bolonia, nos ha acogido con afecto, por eso, justo es también agradecer su compromiso para con el Colegio. Muy especialmente en la persona del profesor Adriano di Pietro, que tanto ha hecho y hace por esta institución. También la profesora Anna Ottani Cavvina, que me abrió las puertas del departamento *delle Arti visive*, y tuvo la amabilidad de acogerme, concediéndome siempre libertad en la investigación.

Mi inexpressable agradecimiento a mis padres, Aurelio y Pilar, a mi hermana Ainhoa y a mi novia Estrella, porque ellos fueron los pilares que siempre me sostuvieron y que nunca se tambalearon cuando los ánimos decaían, las fuerzas flaqueaban y la desesperación y el abatimiento afloraban. Estas cuatro personas a las que tanto debo y que son mi vida, siempre me apoyaron y animaron en todas y cada una de las aventuras vitales que emprendí, una de las cuales, ahora toca su fin.

Quisiera sin más dedicar esta tesis doctoral a mi abuelo Valero, para el que hubiera sido una de las mayores alegrías poder ver este momento y de cuyo duro y silencioso trabajo yo soy fruto; y a mi primero profesor y, tiempo después, maestro, pero sobre todo amigo y consejero,

Don Antonio Martínez Ripoll. Todo lo que académicamente he podido conseguir después de la Licenciatura se lo debo a su desinteresada ayuda. Esta tesis es fruto de su consejo y apoyo constantes durante lo que a mi me parecen ya largos años. Muchas de las ideas que se podrán encontrar a lo largo de las páginas que siguen, surgieron en mí después de nuestras infinitas y animadas charlas en las que no todo eran cuestiones académicas. Me siento profunda y sinceramente agradecido al profesor Martínez Ripoll que confió en mí acogiéndome como discípulo, y cuya profesionalidad y compromiso para conmigo y este trabajo, fueron siempre en el mayor grado posible, aún en dificultísimos momentos personales que le tocó vivir en los que, sin embargo, jamás desatendió su labor de tutelaje. Por todo ello y muchas cosas más, quería dejar clara y explícita constancia de mi lealtad, sincero agradecimiento y confianza en mi profesor, maestro y amigo.

Quisiera asimismo agradecer al profesor Benito Navarrete su inmediata disponibilidad y las facilidades ofrecidas para formar parte del tribunal que ha de juzgar esta Tesis Doctoral.

Allá donde vaya llevaré el Colegio de España en mi corazón, pues una parte importante de mi vida quedará para siempre en Bolonia.

Capítulo I

Aspectos generales del reinado de Carlos II

1. La política interior

1.1. La Regencia

1.1.1. El rey

El último representante de la, en otro tiempo, todopoderosa Casa de Austria, nació en Madrid el 6 de noviembre de 1661¹. Su venida al mundo venía a colmar de alegría la Monarquía que veía en él esperanzas de futuro, mitigando la tristeza por la muerte del heredero Felipe Próspero, apenas unos días antes. Así es como en principio parecía que la Divina Providencia compensaba a la Monarquía Católica por la pérdida de su tan siempre ansiado heredero. Pronto se comprobó que las cosas no iban a ser tan felices como se prometían.

El infante Carlos estaba destinada a heredar, tan sólo cuatro años después de su nacimiento, el trono de su padre Felipe IV, reinando como Carlos II. Este hecho supone una verdadera anomalía en la historia de la Casa de Austria, donde nunca un niño fue rey.

Carlos II era hijo de Felipe IV y de la sobrina carnal de éste, Mariana de Austria. No podemos negar que fue siempre una persona enfermiza y de débil carácter, lo que ha hecho que siempre se le haya tachado de retrasado debido a la consanguinidad de su linaje. Sin embargo, su padre y abuelo, también llevaban mucha sangre de parientes cercanos y no sufrieron los mismos problemas físicos que él. Creo que es justo restituir la memoria de una persona que sufrió

¹ La obra principal e indispensable sobre el reinado de Carlos II continúa siendo la del Duque de Maura, *Vida y reinado de Carlos II*, Madrid, 1990 (publicada primero en 1942 en dos volúmenes). Otras obras clásicas son las de Juderías, J., *España en tiempo de Carlos II, el Hechizado*, Madrid, 1912; Pfandl, L., *Carlos II*, Madrid, 1947; Kamen, Henry, *La España de Carlos II*, Barcelona, 1981 (publicada primero en inglés obviando el nombre de Carlos II, *Spain in the later seventeenth century, 1665-1700*; y, recientemente, el estudio de Contreras, Jaime, *Carlos II el hechizado. Poder y melancolía en la corte del último Austria*, Madrid, 2003. Existen también valiosas síntesis del reinado entre las que cabe destacar la de Lynch, John., *España bajo los Austrias*, Barcelona, 1975, vol II); Domínguez Ortiz, Antonio, “Carlos II” en *La crisis del siglo XVII*, Barcelona, 1988, vol. 6 de la *Historia de España* (ed. Planeta), pp. 127-173; del mismo autor, la “Introducción al testamento de Carlos II” en *Testamento de Carlos II*, Madrid, 1980, pp. I-LVII; Simón Tarrés, Antoni, “El reinado de Carlos II: el gobierno de la Monarquía” y “El reinado de Carlos II: la política exterior” en *La España Moderna. Siglos XVI-XVII*, Manual de Historia de España, Historia 16, Madrid, 1991, pp. 727-753; Calvo Poyato, José, *La vida y la época de Carlos II el hechizado*, Barcelona, 1991; y, sobre todo, la síntesis más completa es la realizada por Ribot García, Luis Antonio, “La España de Carlos II” en *La transición del siglo XVII al XVIII. Entre la decadencia y la reconstrucción*, tomo XXVIII de la Historia de España Menéndez Pidal, Madrid, 1993, pp. 63-203. En este capítulo ofrecemos tan sólo un panorama general de la evolución política del reinado, útil para contextualizar nuestro estudio sobre el retrato oficial del mismo. Sin embargo, a lo largo del desarrollo de los capítulos de la tesis, en ocasiones se proporcionarán detalles más concretos sobre determinadas circunstancias o cuestiones políticas, que resultan de fundamental importancia a la hora de juzgar en su justa medida las motivaciones que determinaban o aconsejaban la realización de uno u otro modelo iconográfico de retrato, ofreciéndonos así muchas de sus claves interpretativas.

durante toda su vida graves problemas de salud que sin embargo supo llevar con dignidad y entereza. Me parece un tanto simplista definir su carácter como el de un retrasado mental, solventado el asunto de un plumazo. Sí, fue una persona débil y enfermiza con múltiples carencias físicas y mentales que se mostraron desde la más tierna infancia; su vida fue una constante enfermedad² y, sin que llegase a tener una inteligencia privilegiada, tampoco fue el monarca hechizado con que la Historia recuerda su nombre. No pudo andar hasta los cuatro años, lo que provocó que en la corte circularan algunos malintencionados versos sobre el particular como aquel malicioso que decía “El príncipe, al parecer, por lo endeble y patiblando, es hijo de contrabando, pues no se puede tener”.

Como hemos dicho, fue desde su más tierna infancia una persona de débil salud tanto física como mental. De hecho parece que a los nueve años todavía no sabía leer ni escribir. Dicha debilidad se correspondía con una marcada endeblez de carácter y voluntad que le hizo depender durante toda su vida de las decisiones de otras personas, fundamentalmente de su madre, doña María de Austria que ejerció siempre una fuerte influencia sobre él, sus esposas (Mariana de Neoburgo sobre todo), o sus ministros. Así pues, a pesar de que su reinado se divide formalmente en dos periodos bien definidos; esto es, los diez años de su minoridad bajo la tutela de la regencia de doña Mariana (1665-1675), y los veinticinco de su reinado personal (1675-1700); en realidad se podría decir que dicha división carece de importancia, pues Carlos II nunca llegó a tomar decisiones por sí mismo, sino que vivió bajo la perpetua tutoría de otros.

Todas estas deficiencias del rey provocaron el desencadenamiento de varios problemas asociados. Por un lado, en un Estado absoluto en el que la figura del rey en la toma de decisiones había sido una prerrogativa regia de trascendental importancia durante generaciones, la carencia o dejación de la misma por parte del rey y su traspaso a otras personas, provocó una inestabilidad política interna, puesto que la situación con un rey débil, influenciado y manejable, así como el hecho mismo de la instauración de la regencia, daba pábulo a todo tipo de intrigas y disputas partidistas en la lucha por el poder entre la nobleza dirigente. Por otro lado la mala salud crónica del rey causaba problemas internacionales, pues no en vano, las principales chancillerías europeas, en vista de la débil salud del personaje, especularon desde su mismo nacimiento con la posibilidad de la prematura muerte del pequeño Carlos II, convirtiéndose la Monarquía española en botín de las potencias extranjeras que, como veremos, se la repartirían incluso antes de la muerte del rey. A esto se unió con el tiempo el tremendo problema de la incapacidad para dejar un heredero (que nunca llegó), creando un clima de preocupación ante la incertidumbre sobre la sucesión al trono, lo cual venía a complicar aún más la cuestión internacional, convirtiéndose la Monarquía Católica en el objeto de deseo de las ansias expansionistas de las otras potencias europeas.

Esta sombría imagen, no nos puede hacer olvidar en modo alguno que Carlos II fue un personaje de una rectitud moral y piedad incuestionables, con un profundo sentido de la realeza innato a todos los Austrias, y profundamente consciente de sus deberes como soberano. Sin embargo no supo, o quizá su propia naturaleza no le dejó, reinar o gobernar como un verdadero

² Sobre las diferentes dolencias que padeció Carlos II véase García-Argüelles, R., “Vida y figura de Carlos II el Hechizado (Estudio Histórico-Médico)” en *Actas del II Congreso Español de Historia de la Medicina*, Salamanca, 1965, II, pp. 199-232.

soberano. Quizá la, a priori, extraña decisión de dejar la Monarquía en manos de Francia; potencia que era la mayor enemiga de la Monarquía Católica y por la que Carlos II no sentía ningún aprecio, estuvo probablemente propiciada precisamente por la fidelidad a su conciencia y su sentimiento de la realeza, en un intento de cuidar de su Monarquía, viendo quizá esa opción como la menos mala y la única salida posible con el fin de mantener indivisa la herencia recibida de sus gloriosos antepasados que tan grande habían hecho a la Monarquía Católica.

1.1.2. Mariana de Austria y la Junta de Gobierno.

Mariana de Austria nacida en 1634, hija del emperador Fernando III y de la emperatriz María, hermana de Felipe IV, estuvo destinada desde su nacimiento a jugar un papel de fundamental importancia dentro de la Casa de Austria, pero un papel para el que no había sido preparada. Fue comprometida desde muy niña con el príncipe Baltasar Carlos, heredero al trono hispano, pero la prematura, aunque no imprevista, muerte de éste cambió su destino de manera trascendental. En aquel difícil lance, fue casada en 1649 con su tío, Felipe IV (a la sazón viudo de Isabel de Borbón) treinta años mayor que ella, con la fundamental misión de proveer de un heredero a la Monarquía. Efectivamente el matrimonio tuvo varios hijos de los cuales sólo dos lograron pasar de la infancia: la princesa Margarita, casada en 1666, a los doce años, con su tío el emperador Leopoldo I, y el futuro Carlos II.

Al morir Felipe IV el 17 de septiembre de 1665, su heredero, el débil y enfermizo, hasta ese momento, príncipe Carlos, se convertía en rey, con el nombre de Carlos II, sin haber cumplido aún los cuatro años. Ante este hecho insólito e inédito en la Monarquía hispana de los Austrias, pero también previsible, Felipe IV había dispuesto en su testamento que, a su fallecimiento, se haría cargo de la regencia su viuda Mariana de Austria alejada hasta ese momento de los asuntos de gobierno, hasta que Carlos II alcanzase la mayoría de edad, estipulada en los catorce años. Así pues, a una situación anómala se sumaba esta otra, con la instauración de una regencia³. Dicha situación provocó desde el principio fuertes conflictos internos y duras luchas en la pugna por el poder entre las diferentes facciones. Facciones que se aglutinaron en torno a dos personajes fundamentales en la historia del reinado, por un lado la reina viuda-regente, y por otro Don Juan José de Austria, hermanastro de Carlos II. Ambos sintieron recíprocamente un odio irreconciliable.

Mariana de Austria, madre de un rey-niño de evidente debilidad física y mental, desarrolló hacia él una fuerte tendencia proteccionista alejándolo de cualquier tipo de influencia que no fuera la suya. Dicha influencia sobre su hijo fue constante a lo largo de todo el reinado, incluso después de declararse la mayoría de edad del rey. Tan sólo el breve periodo que duró el gobierno de Don Juan José (1677-1679), la reina estuvo alejada del rey, pues don Juan la recluyó en el Alcázar de Toledo precisamente para evitara su “nociva” influencia sobre el influenciable Carlos II. Muerto don Juan en 1679, la reina madre volvió a la corte, convirtiéndose de nuevo en uno de los principales polos de poder a pesar del primer matrimonio del rey. Dicha influencia se

³ Ciertamente hubo más periodos de regencia en la historia de la Casa de Austria hispana, aunque de naturaleza bien diferente.

vio fuertemente contrapesada por el ascendiente que sobre Carlos II consiguió enseguida su segunda esposa, Mariana de Neoburgo.

Se considera tradicionalmente a Mariana de Austria como incapaz para gobernar un imperio inmenso y muy complejo aquejado de multitud de problemas. Preparación política de la que carecía completamente. Es evidente que el cargo le vino grande, pero quizá tampoco la situación histórico-política se lo puso muy fácil.

Hija de emperador, mujer de rey y madre de rey, asumió con abnegación una tarea para la que no había sido preparada y que le superaba, consciente como era de su deber como responsable de una Monarquía y una dinastía a la que pertenecía como miembro de pleno derecho.

La reina viuda vivió casi para conocer la muerte de su propio hijo, pues murió en 1696, sólo cuatro años antes del fallecimiento de Carlos II.

En su testamento Felipe IV no sólo estipulaba la instauración de una regencia que recaía en manos de Mariana de Austria sino que, consciente de su falta de preparación para el gobierno y para evitar que el gobierno de la monarquía cayese en manos de un valido, también instituía una Junta de Gobierno que debía asesorar a la reina-regente. Dicha Junta tenía carácter consultivo y estaba formada por seis personajes pertenecientes a las más altas esferas de poder, sobradamente experimentados en asuntos de Estado. Eran estos el presidente del Consejo de Castilla, conde de Castrillo; el vicescanciller (presidente) del Consejo de Aragón, Cristóbal Crespi de Valldaura; un miembro del Consejo de Estado, Conde de Peñaranda y un grande de España, marqués de Aytona. Como secretario de la Junta fue designado el recientemente también nombrado secretario del Despacho Universal, don Blasco de Loyola. Evidentemente estaban también representados los dos más altos eclesiásticos del reino: el arzobispo primado de Toledo, Baltasar Moscoso y Sandoval⁴ y el inquisidor general, Pascual Folch de Cardona i Aragón (conocido como don Pascual de Aragón)⁵.

En la Junta había dos grandes ausentes, uno don Juan y el otro, el duque Medina de las Torres decano del Consejo de Estado y compañero de “correrías nocturnas” de Felipe IV⁶. Es evidente que ambos fueron deliberadamente excluidos, pues su presencia en la Junta parecía obligada. Varias razones se han argumentado para explicar estas notables ausencias, pero lo más probable es que fuese el mismo Felipe IV el que decidiese conscientemente apartar de la Junta a dos personajes que habrían sido sin ninguna duda un elemento de tensión, alterando el cometido de la misma y su normal funcionamiento como órgano consultivo. Por un lado Felipe IV, en el final de sus días cargado de remordimientos morales debidos a sus excesos sexuales, debía ser perfectamente consciente del recelo de doña Mariana hacia Medina de las Torres, precisamente por ser “compañero de fatigas” en sus escauceos amorosos al tiempo que proporcionador de los mismos. Por otro, era igualmente consciente de la enemistad de Mariana con su hijastro Don

⁴ Murió pocas horas después de Felipe IV, por lo que su puesto estaba vacante incluso antes de la constitución efectiva de la Junta.

⁵ Sobre los sucesivos miembros que formaron parte de la Junta de Gobierno que, a su vez, pertenecían a otros importantes estamentos del reino, véase Fayard, Jeanine, *Los miembros del Consejo de Castilla, (1621-1746)*, Madrid, 1982; Escudero, José Antonio, *Los secretarios de Estado y del despacho (1474-1724)*, Madrid, 1969; Barrios, F., *El Consejo de Estado de la Monarquía española (1521-1812)*, Madrid, 1984.

⁶ Este hecho le convirtió en enemigo acérrimo de la reina.

Juan, al que debía ver como el fruto más patente de los excesos de su marido, aunque hubiese sido durante su anterior matrimonio. El mismo Felipe IV, atormentado por los remordimientos, veía en don Juan el resultado de su vida libertina y temía su excesiva ambición. Así pues, la decisión de excluir a estos dos personajes polémicos de los miembros que debían constituir la Junta de Gobierno, estaba destinada a eliminar la tensión y enfrentamiento abierto que seguro hubiera desencadenado su presencia en el seno de la Junta. Pero no sólo con Mariana de Austria, con la que ciertamente hubieran saltado las chispas desde el primer momento, sino también con otros miembros de la Junta como el conde de Castrillo y el conde de Peñaranda, enfrentados asimismo con Medina de las Torres. De igual manera llama la atención la ausencia de la más elevada aristocracia del reino, lo cual parece responder también a la deliberada intención de reforzar el poder real frente a las pretensiones de la aristocracia de monopolizar el gobierno de la Monarquía.

Esto debía haber provocado sin duda la oposición a la labor de la Junta, por parte de la vieja oligarquía aristocrática que se había visto excluida de su papel director, de no ser porque hubo un personaje que catalizó en torno a él los descontentos. Era este el primer favorito de la reina, su confesor, el jesuita austriaco Juan Everardo Nithard.

Según el testamento de Felipe IV, la Junta debía reunirse todos los días y asesorar a la regente en todos los asuntos, sin que ésta pudiese actuar de otro modo. Sin embargo la reina, insegura y carente de preparación para el gobierno, se fue apoyando cada vez más en el consejo de su confesor que le había acompañado a Madrid en 1649 con ocasión de su matrimonio. Así pues, doña Mariana le elevó desde el confesionario a los más altos puestos políticos, nombrándole en 1666 consejero de Estado. La creciente influencia que ejercía Nithard en la reina, suponía la aparición de un nuevo valido⁷. Pero para dar “aspecto” de legalidad y respaldo político, doña Mariana le hizo también miembro de la Junta. Para ello la reina se las ingenió para que don Pascual de Aragón fuese nombrado nuevo arzobispo primado de Toledo sustituyendo al cardenal Moscoso y Sandoval. De este modo podía jugar la baza de la plaza vacante que había dejado el cardenal Moscoso, pues tras conseguir que don Pascual de Aragón renunciase a su cargo de Inquisidor general, la regente nombró para dicho puesto a Nithard, consiguiendo así hacerle entrar como miembro de pleno derecho en la Junta de Gobierno previa naturalización del austriaco.

Se volvía así al sistema del valimiento que tanto desarrollo había tenido en los dos reinados anteriores. Pese a ello, la Junta siguió existiendo pues, como veremos, Nithard no llegó a ser un valido en el sentido puro, aunque el papel de la misma parece que nunca llegó a ser demasiado importante. Aún así se fueron cubriendo sus puestos con nuevos nombres a medida que iban quedando vacantes. En 1668, el conde de Castrillo se retiró, siendo sustituido en la presidencia del Consejo de Castilla y en la Junta por el obispo de Palencia, Diego Riquelme de Quirós, que murió al poquísimos tiempo, ocupando ahora sus puestos el inquisidor Diego Sarmiento de Valladares, fiel partidario de Nithard.

⁷ Valiosas ideas sobre el funcionamiento y atribuciones de la Junta, así como del valimiento tanto de Nithard como de Valenzuela, encontramos en el estudio ya clásico de Tomás y Valiente, Francisco, *Los validos en la Monarquía española del siglo XVII. Estudio institucional*, Madrid, 1982.

En 1669 murió el secretario Blasco de Loyola, que fue sustituido por Pedro Fernández del Campo, nombrado más tarde marqués de Mejorada. Nithard había sido designado obispo de Oviedo, y su puesto de Inquisidor general lo ocupó Valladares, dejando libre la presidencia del Consejo de Castilla, cubierta ahora por Pedro Núñez de Guzmán, conde de Villaumbrosa. Con estos nombramientos tanto la reina como Nithard lograban introducir en la Junta a dos personajes declaradamente enemigos de don Juan José (Valladares y Villaumbrosa), a los que se unía el marqués de Aytona, caballerizo mayor, mayordomo mayor de palacio y coronel de la guardia personal de la regente, la Chamberga. A su muerte, su puesto en la Junta de Gobierno fue asignado a otro grande de España, partidario también de la reina-regente: el condestable de Castilla y duque de Frías, Iñigo Melchor Fernández de Velasco.

En 1672, fallecía el vicescanciller Cristóbal Crespi. Fue sustituido por Melchor de Navarra y Rocafull, conde consorte de la Palata y poco favorable también a don Juan.

De los primitivos miembros de la Junta tan sólo quedaban el cardenal arzobispo primado de Toledo, Pascual de Aragón y el viejo conde de Peñaranda. Todos los demás fueron sustituidos por personajes afines tanto a la reina como a Nithard.

Las labores de la Junta fueron en disminución en los últimos años de la regencia, a pesar de que desde la caída de Nithard en 1669 y el despuntar de la actividad de Valenzuela hacia 1673, la reina madre gobernó siguiendo el parecer de la Junta de Gobierno, existiendo un periodo de mayor colaboración al tiempo que la reina volvía a necesitar el apoyo de un consejero personal, encontrándolo en la persona de Fernando de Valenzuela, que fue encumbrándose progresivamente con el beneplácito de doña Mariana.

La Junta de Gobierno que debía asesorar a la regente durante la minoría de edad del rey, teóricamente debía disolverse cuando éste cumpliera los catorce años establecidos para su mayoría de edad oficial, lo cual sucedió el 6 de noviembre de 1675. Sin embargo la reina, con la connivencia de Valenzuela, consiguió prologar su existencia hasta finales de 1676 en que al ser nombrado Valenzuela primer ministro, fue disuelta definitivamente.

1.1.3. El valimiento de Nithard

Como hemos anticipado, el jesuita Nithard se convirtió desde casi los primeros momentos de la regencia en valido de la reina. Parece ser que era un hombre honesto que deseaba cumplir con los deberes de los cargos que ocupó, pero que no tenía experiencia alguna en labores de gobierno ni capacidades para ello. Ante el abismo que a doña Mariana se le presentaba con el gobierno de la pesada maquinaria de la inmensa Monarquía, buscó apoyo en las decisiones políticas en una persona que tan sólo era su confesor en cuestiones espirituales, alejado hasta aquel momento de los asuntos de Estado y, por tanto, al igual que la misma Mariana, falto de preparación en dicho terreno.

Su privanza seguía los mismos esquemas que los validos anteriores en cuanto su posición dependía de la amistad, confianza y apoyo de la reina que lo había elevado a los puestos dirigentes de la Monarquía. Sin embargo al mismo tiempo, Nithard tenía poco que ver con los antiguos validos, pues era un extranjero que no pertenecía a la aristocracia castellana, no contaba con una facción política propia adicta a su persona y su privilegiada posición dependía tan sólo

del apoyo y confianza de la reina, cuyo poder no era soberano, sino que gobernaba en nombre del rey, su hijo. Estos factores hacían que Nithard tuviese muy complicado mantenerse en el poder. A esto se añadía todavía otro elemento que desestabilizaría decisivamente el sistema político de la regencia: la tenaz oposición de don Juan José de Austria que, como hemos visto, fue deliberadamente excluido del poder.

En este sentido, la elección de los dos validos de doña Mariana parece responder a un intento de fortalecimiento de la autoridad real, frente a lo que venía siendo tónica general de aumento de poder de la rancia aristocracia con las elevadas pretensiones de acaparamiento del poder que ello conllevaba por parte de la misma. Es evidente que tanto Nithard como Valenzuela poco o nada tienen que ver con personajes como Lerma u Olivares. Ambos eran ajenos a los círculos de la aristocracia, no contaban con facciones adeptas sino que su posición y encumbramiento se debe única y exclusivamente a la decisión de doña Mariana de la cual son hechura fidelísima.

Desde el principio Nithard fue un personaje impopular entre los súbditos con actuaciones que no ayudaban a hacerle más querido, como su negativa a la reapertura de los teatros una vez transcurrido el periodo de luto por Felipe IV. Y, por supuesto, también entre la aristocracia que se veía relegada de su tradicional papel directivo en los asuntos de gobierno. Ni siquiera en el estamento eclesiástico despertaba demasiadas simpatías, pues no olvidemos que ahora los dominicos, enfrentados a los jesuitas, se habían visto apartados de la influencia que suponía el haber sido los tradicionales confesores de los reyes, así como contar con el gobierno de la Inquisición que se les había hurtado.

Entre tanto, Don Juan José iba aglutinando en torno a sí, la oposición a la regente y su valido, ganando partidarios para su causa entre los adversarios y descontentos por el valimiento del jesuita, así como entre aquellos que se habían visto apartados de los cargos y puestos de la Monarquía.

Desde la muerte de su padre, don Juan había organizado diferentes actividades conspirativas para hacerse con el poder trasladándose a Guadalajara, al palacio del duque de Pastrana y del Infantado, Rodrigo de Silva y Mendoza, uno de los grandes que se hallaba descontento por no haber sido nombrado consejero de Estado. Desde allí, don Juan fue varias veces a Madrid en actitud amenazante, alojándose en el Buen Retiro, del que era alcaide uno de los mayores enemigos de la regente, el duque de Medina de las Torres.

Ante esto y para alejar a don Juan de la Corte, en 1667 la reina le nombró gobernador de Flandes. Sin embargo, durante su viaje, ya en 1668, la Junta tuvo noticias de que había proyectado el envenenamiento de Nithard con la connivencia de un partidario suyo, el cual fue apresado e inmediatamente ejecutado por orden de Valladares, nuevo presidente del Consejo de Castilla. Dicha actuación un tanto arbitraria provocó una gran tensión incluso entre los miembros de la Junta adeptos a doña Mariana. Don Juan aprovechó esta circunstancia para escribir una carta a dichos miembros solicitando la destitución de Nithard. Poco después don Juan se excusaba de obedecer la orden real de partir hacia Flandes, alegando problemas de salud, lo que le valió el confinamiento en su priorato de Consuegra así como la prohibición de acercarse demasiado a Madrid. A finales de 1668 se descubrió otra presunta trama para asesinar a Nithard en la que de nuevo estaba implicado don Juan, al que se mando apresar. Sin embargo don Juan

logró escapar a Cataluña donde gozaba de gran popularidad y adeptos por su benéfico gobierno cuando había ocupado el cargo de virrey de aquella región⁸. Desde allí, el hermanastro del rey, hábil utilizador del potente arma de la opinión pública manejada a través de sátiras y panfletos⁹, inició una feroz campaña propagandística de descrédito contra Nithard utilizando profusamente dichos medios de comunicación, así como infinidad de cartas que don Juan escribió a todas las instancias de la Monarquía con el fin de mover a la destitución del valido.

Poco a poco se fue creando un clima de oposición al jesuita en las provincias, así como entre la nobleza y el clero, que veían como varias disposiciones fiscales gravaban directamente sus patrimonios. De igual modo en la corte sus enemigos empezaban a crecer incluso dentro de la Junta de Gobierno en la que Peñaranda, Pascual de Aragón y Crespí, estaban abiertamente en su contra. Muchos nobles se hallaban asimismo descontentos por alguna actuación del valido en contra de sus pretensiones o aspiraciones. La situación se hacía tan insostenible para Nithard y la regente, que incluso ésta intentó acercarse a Medina de las Torres que sin embargo murió sin llegar a ningún acuerdo.

A comienzos de 1669, don Juan avanzaba desde Aragón con una escolta de 300 hombres a caballo, recibiendo el homenaje de muchas poblaciones y ganando adeptos, lo cual causó no poco miedo en la corte.

Bajo todas estas presiones la reina-regente con la aprobación de la Junta de Gobierno y el Consejo de Castilla, finalmente firmó el decreto de expulsión que suponía la destitución de Nithard, que fue enviado a Roma. Fue un movimiento que podría ser lo más parecido a un pronunciamiento, un golpe militar contra Madrid con el apoyo de las provincias. El valido fue depuesto pero contra la voluntad real, debido a las presiones de don Juan y la opinión pública que éste había sabido ganar hábilmente para su causa.

Ahora bien, contra lo que podría parecer más lógico, la desaparición política del odiado Nithard, no supuso sin embargo que don Juan se hiciese con el poder, aunque éste sin duda así lo habría deseado. Quizá sus partidarios lo eran por simple oposición a Nithard, de modo que no contaba aún con una facción aristocrática que fuese homogénea y capaz de sustituir a todos los miembros de la pesada administración cortesana. En 1669, don Juan fue nombrado vicario general de la Corona de Aragón, cargo que aceptó marchando a Zaragoza donde se encontraba su sede.

La expedición de don Juan tuvo además otras consecuencias. Se había hecho demasiado evidente la absoluta indefensión de la corte ante una tropa que no era ciertamente demasiado numerosa. Por ello se creó en Madrid un nuevo regimiento de la guardia real que recibió el nombre popular de guardia Chamberga. Guardia que tenía por finalidad hacer efectivas las decisiones reales, así como garantizar la seguridad de Madrid y la familia real. Sin embargo desde el principio fue muy impopular entre la nobleza que consideraba el nuevo regimiento

⁸ Véase, Sánchez Marcos, Fernando, *Cataluña y el gobierno central tras la Guerra de los Segadores, 1652-1679: el papel de Don Juan de Austria en las relaciones entre Cataluña y el gobierno central*, Barcelona, 1983.

⁹ Adquirieron durante el reinado de Carlos II una extraordinaria importancia como medios publicistas y creadores de opinión, impulsados, sobre todo por don Juan José. Sobre el tema son de obligada referencia los trabajos de Egidio, Teófanos, *Sátiras políticas de la España Moderna*, Madrid, 1973; Etreros, Mercedes, *La sátira política en el siglo XVII*, Madrid, 1983; Gómez-Centurión Jiménez, Carlos, "La sátira política durante el reinado de Carlos II", *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea* (Universidad Complutense), 1983, nº 4, pp. 11-33; Etreros, Mercedes, *Invectiva política contra D. Juan José de Austria*, Madrid, 1984.

como una ofensa a su dignidad, pues tradicionalmente habían sido ellos los encargados de defender el palacio y las personas reales, y veían ahora usurpado dicho honor por la nueva guardia. También el pueblo fue muy poco amigo de la Chamberga debido a los constantes abusos de los soldados chambergos. De igual modo don Juan inició una nueva campaña de opinión contra la recién creada tropa, pues iba en contra de sus aspiraciones para hacerse con el poder¹⁰. Instalado en Zaragoza, don Juan fue creando allí, durante los siete años y medio siguientes, una pequeña corte y consolidando su posición configurando una clientela política aragonesa que sería un punto de apoyo indispensable cuando, años más tarde, iniciase su asalto definitivo al poder¹¹.

Como dijimos, la marcha de Nithard y la de don Juan a Aragón, dio inicio a un período de unos cuatro años (hasta 1673) en que no hubo valido en el que la reina se apoyase, sino que ésta gobernó con la ayuda y según el parecer de la Junta de Gobierno, tal y como había quedado dispuesto por Felipe IV en su testamento. Sin embargo, pronto se vio que la reina seguía necesitando la apoyatura de un consejero personal cercano a ella y lo encontró ahora en la persona de Fernando Valenzuela.

1.1.4. El valimiento de Valenzuela

El modo en como Valenzuela ascendió a las esferas más altas de poder es uno de los hechos más insólitos del reinado convirtiéndose, aún más incluso que Nithard, en el más atípico de los validos hispánicos. Había nacido en Nápoles en 1636, perteneciente a una familia de hidalgos andaluces. Al morir su padre, fue enviado a educarse a Madrid, entrando al servicio de Rodrigo Díaz de Vivar y Hurtado de Mendoza, duque del Infantado, quién se lo llevó a Sicilia cuando ocupó el cargo de virrey. Sirvió como soldado en el ejército de Nápoles volviéndose después a Madrid. En la corte supo introducirse en palacio, enamorando a una moza de cámara de la reina, consiguiendo, a través de su matrimonio con ésta, una plaza de caballerizo. Esto le permitió introducirse de lleno en los círculos cortesanos convirtiéndose poco a poco en informador de la reina, de la que se fue ganando su confianza. Ésta le concedió en fecha tan temprana como 1671 un hábito de Santiago y le asignó la función de introductor de embajadores. Más adelante se convirtió en primer caballerizo de la reina. De este modo, ya en 1673 se comenzaba a hablar de Valenzuela como un valido, aunque todavía no ocupara cargos oficiales, lo cual sucedería más tarde. Desde aquel momento se le empezó a conocer como el *duende de palacio* y se convirtió en el colaborador más íntimo e influyente de la regente. Sus servicios fueron recompensados con diversos cargos y títulos. Ya hemos mencionado el hábito de Santiago, también perteneció al consejo de Italia; en 1674 fue nombrado superintendente de las obras reales y alcaide de los sitios reales del Pardo, la Zarzuela y Balsaín. También en 1674 accedió al consejo de Indias y en 1675 se le concedió el título de marqués de Villasierra. Sin embargo el fulgurante ascenso de Valenzuela no fue únicamente de su persona, sino que, junto a

¹⁰ Véase Gómez-Centurión Jiménez, “La guardia chamberga, don Juan José de Austria y la opinión pública madrileña”, *Temas de Historia Militar*, tomo I, Zaragoza, 1986, pp. 250-262.

¹¹ Sobre el apoyo de aquellas regiones peninsulares a la causa de don Juan, véase García Martínez, S., “Sobre la actitud valenciana ante el golpe de estado de Don Juan José de Austria (1678-1679)”, en *Primer Congreso de Historia del País Valenciano*, vol. III, Edad Moderna, Valencia, 1976, pp. 459-472.

esto estaba unido la promoción de otros personajes. Es decir, a través de la concesión de cargos, oficios y mercedes, Valenzuela trató de crearse una clientela política afecta a su persona y, como no, decididos partidarios de la regente. Valenzuela vio una oportunidad perfecta para ello con ocasión de la próxima mayoría de edad del rey, que implicaba la creación de una casa real propia para él, con todo lo que suponía de nuevos cargos que proveer y disponer. Así pues fueron nombrados como sumiller de corps, el duque de Medinaceli; mayordomo mayor, el duque de Albuquerque; caballerizo mayor, el almirante de Castilla además de varios gentileshombres de cámara, mayordomos, etc. Concesión de cargos y honores que muchas veces se hicieron a través de comisiones pagadas al nuevo valido que se enriqueció de modo rápido. Fueron también promovidos a cargos tan significativos como los del Consejo de Estado otra serie de personajes de importancia para el reinado como el duque de Osuna, el duque de Pastrana o el duque del Infantado, antiguo amigo de don Juan que ahora se pasaba al lado de doña Mariana que le había nombrado su mayordomo mayor a la muerte del marqués de Aytona.

A esta distribución de cargos y honores con el fin de ganar partidarios y crear una clientela política propia, se unió una política populista llevada a cabo por Valenzuela. Ésta se concretó fundamentalmente en un resurgir de las fiestas y diversiones cortesanas como el teatro del que fue un gran entusiasta. Junto a ello, promovió las obras públicas en Madrid, entre las que destacan sobre todo la reconstrucción de la Plaza Mayor que había sufrido un incendio en 1672, la construcción de varios puentes sobre el Manzanares, o las obras de embellecimiento del Alcázar.

Sin embargo, a pesar de todos los nombramientos y promociones mencionados, siempre había en la corte personajes descontentos precisamente por haberse quedado fuera de la distribución de honores, o por no haber respondido éstos a sus pretensiones. Entre ellos destaca el cardenal de Toledo, don Pascual de Aragón.

A finales de 1675, ante la inminente proclamación de la mayoría de edad de Carlos II, quedaron claras las oposiciones al valido. Por un lado estaban los aliados de la reina y Valenzuela, partidarios de prolongar la regencia. Frente a ellos se colocaba un grupo, encabezado por el conde de Medellín, que abogaba por otorgar a don Pascual de Aragón el cargo de primer ministro. Por último, el sector más radical, capitaneado por el conde de Monterrey, deseaba entregar el poder a don Juan José de Austria.

Precisamente en ese año, con la intención de nuevo de alejar a don Juan José de la Corte, éste fue nombrado, otra vez, gobernador de Flandes, donde, como ya hemos visto, fue intentado enviar, sin éxito, en tiempos de Nithard. Ahora parecía que don Juan había aceptado el nombramiento, sin embargo la revuelta de la ciudad de Mesina con ayuda francesa, hicieron cambiar los planes de la Monarquía y don Juan fue nombrado vicario general del rey en Italia con el fin de sofocar la revuelta. Ante esto, don Juan pidió todo tipo de prerrogativas con el fin de evitar su partida, poniendo disculpas y dando largas, pues su objetivo estaba precisamente en la cercana mayoría de edad de su hermanastro que le ofrecía la deseada posibilidad de acceso al poder.

Días antes al 6 de noviembre (fecha del catorce cumpleaños del rey y, por tanto, día de la proclamación efectiva de su mayoría de edad), tanto el cardenal como don Juan fueron llamados a la corte, viviéndose un clima de efervescencia política. La carta que Carlos II envió a su

hermanastro parecía dejar claro que por fin la victoria sería suya pues le decía “Día 6 juro y entro al gobierno de mis Estados. Necesito de vuestra persona a mi lado para esta función y despedirme de la reina, mi señora y madre. Y así, miércoles (6) a las diez y tres cuartos os hallaréis en mi antecámara, y os encargo el secreto”. El día 4 al terminar la última reunión de la Junta de Gobierno, el secretario, Marqués de Mejorada, presentó al rey un decreto en el que se le declaraba incapaz aún de asumir por sí sólo el gobierno de la Monarquía, y se prolongaba por tanto dos años más la regencia, sin embargo Carlos II se negó a firmarlo. Como estaba previsto el día 6, el rey recibió a don Juan José que llegó a Madrid entre los vítores populares. Daba la impresión de que el triunfo de don Juan era inminente. Sin embargo todavía estaba la intensa sombra de doña Mariana de Austria que, de nuevo, influyó poderosamente sobre su hijo truncando las expectativas de don Juan que, aquella misma tarde, recibió en el Buen Retiro una orden para que se pusiera inmediatamente camino a Italia. La reina madre había conseguido prolongar durante dos años más, la vida de la regencia y la Junta de Gobierno presidida por ella, que debía asesorar a Carlos II. Se decidió que don Juan pasase a Italia y, en compensación, Valenzuela fue también alejado de la corte, nombrándole capitán general del reino de Granada. Se castigó asimismo a los partidarios de ambas candidaturas, prohibiendo al conde de Medellín entrar en palacio y desterrando al de Monterrey.

Sin embargo, el “exilio” granadino de Valenzuela fue ciertamente exiguo pues pocos meses después de aquellos sucesos (en abril de 1676), se hallaba de regreso en la Corte, frente a la oposición de importantes personajes de palacio entre los que se encontraban el duque de Medinaceli que veía en él un peligro para su carrera palatina. A partir de estos momentos el ascenso de Valenzuela fue todavía más fulgurante. Se convirtió de nuevo en valido no ya de doña Mariana sino ahora del propio rey. Fue designado caballero mayor y gentilhomme de cámara del rey con el privilegio de preceder a todos sus colegas, lo que provocó la oposición del duque de Medinaceli, máximo cargo de palacio (sumiller de corps) frente a este nuevo ascenso del valido. En el otoño de 1676, fue nombrado grande de España y primer ministro, culminando de éste modo su encumbramiento. Pasaba a residir en el Alcázar al tiempo que se promulgaban diversas disposiciones que disolvían la Junta de Gobierno y otorgaba al valido el derecho de asistencia a todas las sesiones de los Consejos, cuyos presidentes deberían, en adelante, despachar con él para tratar todos los asuntos de gobierno. La aparición oficial del cargo de primer ministro significaba la culminación institucional de la figura del valido. Esta alteración del sistema político que dejaba completamente el gobierno en manos del nuevo primer ministro, obligando a la sumisión de los presidentes de los Consejos, provocó que desde el principio éstos se pusieran en su contra, al igual que la mayor parte de la nobleza que consideraba a Valenzuela un advenedizo. Lo que desató el verdadero descontento y malestar de la nobleza contra Valenzuela fue su nombramiento como Grande de España. La nobleza se unía ante la humillante promoción de un personaje humilde que no pertenecía a la nobleza. Defendían pues sus privilegios de clase, pues entendían que la institución del valimiento debía recaer en manos de alguien perteneciente a la alta aristocracia y consideraban profundamente humillante e inaceptable que un personaje “inferior” a ellos, obtuviese la tan deseada gracia de la grandeza de España.

1.1.5. La revuelta y triunfo de la aristocracia

El día de la Inmaculada de 1676, en la fiesta religiosa que se celebró en las Descalzas, sólo un grande se sentó al lado de Valenzuela en el banco destinado a la grandeza. Esto venía a constituir de hecho una “huelga de grandes”, que se negaron a asistir a las ceremonias cortesanas en las que Valenzuela disfrutase de precedencia, uniéndose en un grupo de oposición a Valenzuela en lo que se ha llamado “revuelta de los grandes”. Pocos días después, veinticuatro destacados grandes de España suscribían un manifiesto público en el que señalaba y denunciaba la nociva influencia de la reina y Valenzuela sobre Carlos II. Entre los que firmaron el manifiesto se encontraban los duques de Alba, Osuna, Medinasidonia, Uceda, Pastrana, Gandía y Arcos; la duquesa del Infantado; los marqueses de Falces, Lices y Leganés; los condes de Altamira, Benavente y Monterrey; y, como no, el propio don Juan José de Austria. Entre las destacadas ausencias que se negaron a firmarlo, se encontraba don Pedro de Aragón, el conde Oropesa y, sobre todo, el duque de Medinaceli.

Con este documento la flor y nata de la nobleza hispana exigía tres cosas fundamentales: la separación permanente de doña Mariana de Carlos II, el encarcelamiento de Valenzuela y la designación de don Juan como gobernante de la Monarquía.

Ante la gravedad de la situación, los Consejos de Estado y Castilla decretaron el encarcelamiento de Valenzuela que huyó a El Escorial, acogiéndose a la inmunidad sagrada del monasterio. Por último, a finales de diciembre de 1676 el rey llamaba a la corte a don Juan para que le asistiera en el gobierno de la Monarquía. Desconfiado y aleccionado por la experiencia anterior, don Juan marchó a Madrid respaldado por un ejército de 15.000 hombres y acompañado de varios nobles y grandes. Las tropas de don Juan se dirigieron a El Escorial para detener a Valenzuela, exigiendo al prior su entrega inmediata. Ante la renuncia de éste, entraron por la fuerza en el recinto sagrado pese a la excomunión y sacaron a Valenzuela por la fuerza. A finales de enero don Juan José de Austria, entraba en Madrid poniéndose al servicio de su hermanastro, que le nombraba primer ministro de la Monarquía. Por segunda vez consecutiva se producía la destitución de un valido por la fuerza. Así pues, el acceso de don Juan al poder fue un verdadero golpe de estado y su situación poco tenía que ver con la de un valido al modo tradicional, pues su acceso al poder no fue a través de la conquista del favor del soberano y por propia voluntad del mismo, sino imponiéndoselo a través de la fuerza y una acción violenta.

1.2. El gobierno de don Juan José de Austria: fin de la regencia y comienzo del reformismo

El triunfo de don Juan José de Austria y su ascenso al poder¹², significaba el fin definitivo de la regencia y el comienzo del reinado efectivo de Carlos II. Este período consta de dos etapas diferenciadas que se podrían concretar en una primera, caracterizada por el auge del

¹² Sobre la figura y la labor de don Juan han aparecido en los últimos años varios estudios que se citan en otro capítulo de esta tesis doctoral. Añadiremos aquí la aportación de Domínguez Ortiz, Antonio, “La etapa de gobierno de Don Juan José de Austria: 1677-1679”, en Eiras Roel, Antonio (ed.), *Actas de las Juntas del Reino de Castilla*, vol. IX (1677-1679), Santiago de Compostela, 2001.

reformismo impulsado desde la aristocracia gobernante, abarcando los últimos años de la década de los setenta y toda la de los ochenta, y que coincide, por tanto, con los gobiernos de don Juan José, el duque de Medinaceli y el conde de Oropesa. La segunda, toda la década de los noventa, en la que destaca la constante intromisión en la vida política de la reina Mariana de Neoburgo, y el problema ya muy preocupante de la falta de sucesión.

A su llegada al poder, don Juan comenzó su gobierno con el lógico alejamiento de sus enemigos del rey y de la corte. En primer lugar, su máxima adversaria, la reina madre fue enviada confinada a residir en el Alcázar de Toledo. Valenzuela, desposeído de todos sus honores y títulos, así como confiscados todos sus bienes y propiedades, fue encarcelado en Consuegra y después se le exilió en Filipinas durante diez años, transcurridos los cuales pasó a México donde murió en 1692 al poco de haber obtenido licencia para volver a España.

La llegada de don Juan al poder despertó el fervor popular y las esperanzas en muchos territorios de la Monarquía. Se le veía como el salvador de la misma, como el que habría de resolver sus numerosos males y problemas. En efecto, esas simpatías y confianzas iniciales, así como las numerosas expectativas que se habían creado en torno a su persona y su labor de gobierno, se vieron confirmadas por un periodo de ciertos aires renovadores y reformistas. En primer lugar, con el fin de acabar con las corruptelas políticas y administrativas imperantes en tiempos de Valenzuela, hizo firmar al rey un decreto contra la falta de limpieza de los ministros. Con idéntico objetivo redujo la burocracia administrativa de ciertos consejos y altos organismos, y puso freno a la concesión desmedida de mercedes y privilegios que provocaban el rápido enriquecimiento del valido de turno que “traficaba” con ellas.

Se preocupó también por la economía de la Monarquía. Por ello se intentó dotar de mayores bríos la economía castellana con la creación de una Junta de Comercio y otra de Moneda destinada a atenuar la tremenda inflación, así como dotar al reino de un sistema monetario estable¹³.

Su faceta de hábil propagandista se vio cristalizada en el impulso y desarrollo de lo que podríamos denominar medios de comunicación de la época o periodismo oficial, concretado en la aparición regular de la *Gaceta de Madrid*.

Como parece lógico y al igual que los gobernantes anteriores, don Juan intentó rodearse de personajes leales y afectos a su persona a través de los nombramientos políticos. Así pues fueron promovidos, entre otros, el cardenal Portocarrero, que tanta importancia e influencia política habría de tener en los momentos finales del reinado, que ocupó la diócesis primada. La presidencia del Consejo de Italia pasó al duque de Alba. El conde de Monterrey fue nombrado virrey de Cataluña y presidente del Consejo de Flandes. El duque de Medinaceli ocupó la presidencia del Consejo de Indias. Igual que había hecho Valenzuela con la mayoría de edad del rey, cuando organizó su casa, ahora, ante la inminencia del matrimonio de Carlos II con doña Maria Luisa de Orleáns (auspiciado por don Juan), don Juan aprovechó para organizar la casa de la futura reina con las posibilidades de nombramientos que ello le ofrecía y, por tanto, de ganar

¹³ Sobre la economía y la Hacienda en época de Carlos II, véase Sánchez Belén, Juan Antonio., *La política fiscal en castilla durante el reinado de Carlos II*, Madrid, 1996; Garzón Pareja, Manuel, *La Hacienda de Carlos II*, Madrid, 1980; Sanz Ayán, Carmen, *Los banqueros de Carlos II*, Valladolid, 1989; Artola, Miguel (dir), *La economía española al final del Antiguo Régimen*, Madrid, 1982.

adeptos. Así por ejemplo, el cargo de mayordomo mayor fue para el marqués de Astorga y de Velada y el de caballero mayor para el marqués de Osuna.

Uno de los acontecimientos políticos más destacados del corto periodo de gobierno de don Juan, fue el viaje de Carlos II al reino de Aragón en 1677 con motivo de las Cortes allí celebradas. Fue este el primero de los escasísimos viajes de Carlos II fuera de la corte, para jurar los fueros aragoneses y presidir la apertura de las Cortes, cuya celebración constituye también una novedad destacada toda vez que fueron las únicas (tanto castellanas como aragonesas) convocadas durante todo el reinado de Carlos II. Don Juan pretendía así dar las gracias a aquellos territorios que tan decisivo apoyo le habían prestado en su lucha por el ascenso al poder.

Sin embargo, las expectativas que se habían creado en torno a don Juan José, y todos los proyectos reformadores que inició, se vieron truncados por su inesperada muerte cuando no llevaba ni tres años en el tan deseado poder, victoria que le duro bien poco. Además toda su labor de gobierno se desarrolló en un periodo difícil de crisis tanto en el plano interior como exterior. En el interior, los años de su ministerio fueron de calamitosas cosechas, a lo que se unió un brote de peste. De igual modo se vivía una importante crisis de la Hacienda Real, pues durante el periodo de gobierno de don Juan no llegó ni una remesa de oro y plata de América, llegándose a declarar una bancarrota en 1678. En el plano de la política internacional, la paz de Nimega en 1678, significó perder parte de los Países Bajos y el Franco Condado a favor de la Francia de Luis XIV, en el marco de la guerra de Holanda, lo cual se tradujo en un serio descrédito de don Juan entre los militares.

Todas estas dificultades y quizá las excesivas esperanzas y expectativas creadas en torno a él, fueron haciendo desaparecer el inicial fervor popular con el que fue recibido su gobierno. En un contexto de hostilidad creciente hacia su persona, fue atacado por unas fiebres que lo llevaron a la muerte a finales del verano de 1679.

Otro de los asuntos de Estado de los que se ocupó don Juan fue la preparación del primer matrimonio del rey, cuya culminación no consiguió ver realizado pues se lo impidió su prematura muerte.

1.3. El primer matrimonio del rey con Maria Luisa de Orleáns.

En un principio la candidata que se manejaba en el proyecto de matrimonio de Carlos II, era su sobrina la archiduquesa Maria Antonia, hija de su fallecida hermana, la emperatriz Margarita y su esposo el emperador. Dicha boda estaba auspiciada por la misión diplomática del embajador imperial Fernando de Harrach y contaba con el apoyo de la abuela de la candidata, la reina Mariana de Austria, a pesar de la juventud de la archiduquesa. Sin embargo en 1676 cuando el Consejo de Estado había ya dado su voto favorable y empezaba a prepararse el acontecimiento, la caída de Valenzuela y la llamada del embajador a Viena precipitaron los acontecimientos, dejando en suspenso las negociaciones.

Con la llegada de don Juan al poder, se abandonó definitivamente la candidatura austriaca. Al parecer don Juan consideraba la sucesión como la cuestión más urgente de solucionar. Asunto que, sin embargo, el matrimonio con la archiduquesa retrasaría unos años debido a la juventud de la misma. Por ello se imponía la búsqueda de una candidata de mayor

edad. Fue entonces cuando saltó el nombre de María Luisa de Orleáns¹⁴, sobrina de Luis XIV, a pesar de la guerra con Francia. Finalmente en 1679, tras la paz de Nimega, el Consejo de Estado dio su voto favorable a dicha candidata. Quizá don Juan vio como indispensable para la supervivencia de la Monarquía, mantener una relación cordial con Francia, lo cual podría conseguirse y afianzarse a través de dicho matrimonio que estrecharía los lazos con Francia.

Luis XIV aceptó la propuesta y el matrimonio por poderes se celebró en Fontainebleau a finales de agosto de 1679, encontrándose los ya esposos para ratificar el enlace meses después en la pequeña población burgalesa de Quintanapalla.

La nueva reina de España, había nacido en París pocos meses después que su futuro marido. Era hija del duque Felipe de Orleáns, hermano de Luis XIV, y de Enriqueta de Inglaterra.

Al parecer era una mujer atractiva y alegre que encandiló a Carlos II. Gustaba de los divertimentos cortesanos y de actividades tan regias como la caza y la equitación. Sin embargo el mismo hecho de ser francesa y no proporcionar el ansiado heredero, no le hicieron muy querida del pueblo que celebró su inesperada y temprana muerte en 1689, con composiciones tan crueles como esta:

“Requiescat_____ murió la reina,
in pace_____ ha quedado el reino,
amén_____ pues que Dios lo hizo,
Jesús_____ que breve y a tiempo”.

1.4. El gobierno del duque de Medinaceli

Tras la muerte de don Juan José de Austria, la reina madre doña Mariana de Austria regresó de su obligado confinamiento toledano instalándose de nuevo en la corte y volviendo a influir poderosamente sobre su hijo y, por tanto, sobre los asuntos de Estado.

El caso es que en 1680, Carlos II encargó el gobierno de la Monarquía a un nuevo primer ministro, don Juan Francisco de la Cerda, duque de Medinaceli, uno de los hombres más ricos del reino gracias a la multitud de títulos y rentas que acumulaba. Ocupaba además desde tiempos de Valenzuela el cargo más alto de la casa real, el de sumiller de corps; era también consejero de Estado y presidente del Consejo de Indias.

Sin embargo el duque de Medinaceli no fue un valido de Carlos II como tampoco lo sería el conde de Oropesa. Tras la caída de Valenzuela se puso fin a la tradición de validos del siglo XVII, que basaban su poder en la amistad y confianza personal del rey (o Mariana de Austria en el caso de Nithard y Valenzuela). A partir de ahora se les conocería como primeros ministros, que habían llegado al poder no por la voluntad del rey sino a través de intensas intrigas palaciegas. Desde ese momento, los primeros ministros y gobernantes de la Monarquía, serán representantes de la alta oligarquía nobiliaria que alcanzan el poder debido a las necesidades de gobierno por parte de la familia real, así como a las presiones y demandas de la misma aristocracia.

¹⁴ Existe una monografía del Duque de Maura sobre la reina, *María Luisa de Orleáns, reina de España. Leyenda e Historia*, Madrid, s.a (¿1942?).

Ahora bien, quizá la designación primero de Medinaceli y después de Oropesa, si pudo deberse a una cierta amistad y confianza del rey en sus capacidades para el gobierno, pues ambos ocupaban desde 1674, cuando se organizó la casa del rey, importantes cargos muy cercanos a Carlos II. Ya hemos mencionado que Medinaceli ostentaba el más alto cargo palatino, y Oropesa formaba parte de los gentilhombres de cámara.

El duque de Medinaceli era un hombre altamente cualificado y con buenas intenciones, que pretendía utilizar de modo pragmático la administración ya existente para poner orden y, sobre todo, luchar contra la crisis económica de los años posteriores a 1677¹⁵. Sin embargo sus intentos de reformas tenían enfrente multitud de dificultades, pues la situación general del reino en aquellos momentos complicaba muy mucho su labor de gobierno. La crisis se concretaba desde finales de los años setenta y durante buena parte de los ochenta en recurrentes brotes pestíferos, a lo que se unían dificultades climáticas con la consecuencia de malas cosechas y, a partir de 1680, los duros efectos iniciales de la reforma monetaria emprendida por su gobierno, como prolongación de la política iniciada por don Juan.

Para llevar a cabo sus reformas económicas, entre las que la monetaria ocupa un lugar destacado, y dar nuevos bríos a la caótica economía castellana, se rodeó de personajes experimentados que conocía desde su periodo como presidente del Consejo de Indias. Eran estos Carlos de Herrera que fue elevado a la presidencia del Consejo de Hacienda, y José de Veitía y Linaje¹⁶, nombrado secretario del Despacho Universal en 1682.

Su labor política y de gobierno se centró, ayudado de estos hombres, en intentar poner en marcha medidas que intentasen resolver los graves problemas de la economía de los reinos. Así pues se ocuparon de reavivar el comercio colonial, poniendo freno a la penetración comercial extranjera en Cádiz y Sevilla. De igual modo, procedieron a un saneamiento de la real Hacienda a través de las importantísimas reformas monetarias de 1680 que se materializaron en medidas devaluadoras de la moneda.

Sin embargo la ejecución de dichas reformas monetarias, aunque beneficiosas a medio plazo en el sentido de estabilización monetaria, fueron muy odiadas en el momento, debido a los dolorosos efectos inmediatos de tan drásticas medidas. Esto, unido a la carestía de subsistencias, le hizo muy impopular desgastando con rapidez su gobierno. Acosado además por las intrigas de la reina madre que hicieron deteriorar sus relaciones, desembocando en fricciones y tensiones, y por la pública enemistad y enfrentamiento con la reina Maria Luisa de Orleáns con la que mantuvo un enconado tira y afloja sobre los personajes que debía estar cercanos a ella, le hicieron finalmente dimitir en 1685.

¹⁵ Sobre las reformas económicas emprendidas por Oropesa y Medinaceli, véase Sanz Ayán, Carmen, "Reformismo y Real Hacienda: Oropesa y Medinaceli" en Iglesias, M^a Carmen (coord.), *Nobleza y sociedad en la España moderna*, Oviedo, 1996, pp. 157-184.

¹⁶ Autor del libro *Norte de Contratación de las Indias* en 1672, cuando ocupaba el cargo de tesorero de la Casa de Contratación y Secretario del Consejo de Indias

1.5. El gobierno del conde de Oropesa

El sucesor inmediato del duque de Medinaceli fue el conde de Oropesa, sucesión que había sido ya preparada por la regente en connivencia con la aristocracia y que fue aceptada por Carlos II.

Según sus contemporáneos, Manuel Joaquín Álvarez de Toledo, conde de Oropesa, era un político de alta talla, con talento y buena formación. A pesar de contar tan sólo con treinta y cinco años en el momento de su acceso al gobierno, era un hombre preparado, enérgico, voluntarioso y con experiencia en los Consejos de Estado y de Castilla del cual era su presidente. Oropesa contó con un colaborador de inestimable valor para poder llevar a cabo sus ideas reformistas; el nuevo secretario del Despacho, Manuel Francisco de Liria, antiguo diplomático y secretario del Consejo de Estado para los asuntos de Italia. Era uno de los funcionarios más inteligentes y con experiencia en política exterior además de hablar varias lenguas.

Oropesa puso en marcha una política reformista en varios ámbitos con objeto de mejorar la situación económica a través de reformas fiscales, administrativas y eclesiásticas.

Precisamente con el fin de sanear las finanzas y dudando de la eficacia del Consejo de Hacienda, creó un nuevo cargo que debía ocuparse de los asuntos fiscales: el Superintendente de Hacienda, que fue encomendado al caballero mayor de la reina, Fernando Fajardo, marqués de los Vélez. Éste proyectó una reforma del sistema fiscal con el objetivo de reducir el déficit y hacer más justo el reparto de impuestos. A esto se unió un nuevo reajuste monetario en 1686.

En el plano eclesiástico, Oropesa inició una campaña para reducir el número de falsas vocaciones y la creación de nuevos centros religiosos. Asimismo se investigó el excesivo poder de la Inquisición, intentado limitar su jurisdicción, privilegios e inmunidad.

En el ámbito administrativo, se ocupó de eliminar puestos inútiles en el ejército, en los tribunales y en la burocracia de los servicios civiles. Aumentó los horarios de trabajo y redujo los sueldos de algunos funcionarios. También afrontó la necesidad de reformar la casa del Rey, reduciendo la enorme cantidad de cargos y oficios, con el fin de reducir sus gastos.

Todas estas reformas contaron con la oposición de amplios sectores de la alta aristocracia y de la Iglesia. Su gobierno se fue desgastando, debilitándose aún más su posición con la muerte de la reina María Luisa de Orleáns en 1689, y la llegada de la segunda esposa de Carlos II, Mariana de Neoburgo.

1.6. El segundo matrimonio del rey. La década de Mariana de Neoburgo

La repentina muerte de Maria Luisa de Orleáns puso de nuevo en el centro de las preocupaciones de la Monarquía la búsqueda de la sucesión. Por ello se apresuraron a encontrar una nueva candidata para que ocupase como consorte el trono de España y proporcionase un heredero que asegurase su continuidad. Entre las candidatas se manejaban los nombres de Marina de Neoburgo, hija del elector del Palatinado, apoyada por el embajador austriaco, conde de Masfeld, y por Manuel de Lira; la infanta María de Portugal que moría poco después; y María de Médicis, hija de Cosme III de Toscana. La decisión final por Mariana de Neoburgo vino motivada por el apoyo decidido a su candidatura por parte de la reina doña Mariana de Austria.

Otras dos circunstancias aconsejaban que fuera ella la elegida: su proximidad al emperador¹⁷, que podría ser de mucha ayuda frente al expansionismo de Luis XIV, y la constatada fertilidad de la dinastía palatina¹⁸.

Carlos II comunicó su decisión favorable al Consejo de Estado y el matrimonio por poderes se celebró a finales de agosto de 1689. Tras un largo viaje, la nueva reina llegó a España en abril del año siguiente, encontrándose los esposos en Valladolid y trasladándose después a Madrid, donde hizo su entrada oficial el 20 de mayo de 1690.

Desde el primer momento la nueva reina obtuvo un fuerte ascendiente e influencia sobre la débil voluntad del rey, convirtiéndose durante toda la década final del reinado en protagonista de la vida política y cortesana. Mariana de Neoburgo intervino de manera constante y directa en la política española, mucho más que su antecesora, bien personalmente, bien a través de la camarilla que creó en torno a su persona. Poseía un carácter mucho más fuerte que el del rey, al que solía imponer sus decisiones. Tanto es así que, al poco de su llegada, consiguió que Carlos II nombrase grande de España al conde Masfeld, con evidente disgusto de los otros grandes.

El control efectivo del poder cortesano quedaba en manos de Mariana de Neoburgo y su camarilla alemana o pro-alemana. Entre ellos estaban los miembros de la comitiva que le había acompañado, de los que destacaban la camarera mayor de la reina, condesa de Berlepsch y su secretario privado, Heinrich Xavier Wiser. A este grupo de influencia de Mariana de Neoburgo, se incorporaron algunos otros cortesanos españoles. Entre ellos se encontraba el caballero mayor, Pedro de la Cerda y Leiva, conde de Baños y grande de España desde 1691, que ocupaba el puesto de modo interino, y el nuevo secretario del Despacho Universal, Juan de Angulo que había sustituido a Liria en 1691.

En este marco, la creciente hostilidad hacia el conde de Oropesa por parte no sólo de Mariana de Neoburgo, sino también de buena parte de los grandes, descontentos con su política de reformas, se hacía insostenible. A esto se unían los desastres militares del inicio de la guerra de los Nueve años, de tal modo que en 1691 se encontraba en una situación tan difícil que Carlos II, presionado por la reina y la aristocracia, pero en contra de su débil voluntad, le obligó a dimitir.

Poco más tarde se produjo una nueva promoción de consejeros de Estado que venía a reflejar el control y la influencia sobre los asuntos de gobierno de la reina Mariana de Neoburgo, pues accedieron a los diferentes puestos algunos personajes enfrentados al caído Oropesa. Los nuevos siete miembros eran: el duque de Pastrana y del Infantado, sumiller de corps, que no había llegado antes al Consejo por la oposición de Oropesa, al igual que otro de los promocionados, el duque de Montalto; el marqués de Villafranca, el conde de Melgar (almirante de Castilla); el marqués de Borgomanero; el conde de Gamedo y el conde de Frigiliana y consorte de Aguilar.

El grupo de influencia de la reina actuaba, lucrándose, facilitando el acceso a los numerosos cargos y mercedes, así como la gestión de negocios diplomáticos. Con ayuda de toda

¹⁷ Su cuñado, casado con su hermana Leonor.

¹⁸ El príncipe Adalberto de Baviera escribió una obra sobre la segunda esposa de Carlos II, *Mariana de Neoburgo, reina de España*, Madrid, 1938.

esta camarilla se fue afianzando la influencia alemana en la corte, hasta el punto de que Mariana de Neoburgo se vanagloriaba ya en 1691 de ser el principal ministro del rey.

Ahora bien, la influencia de la reina se encontraba de frente con la de la reina madre, de tal modo que, si bien los asuntos cortesanos y de gobierno ordinario eran controlados por la de Neoburgo, en las principales decisiones que afectaban a la política exterior, el peso específico de Mariana de Austria continuaba siendo muy importante, lo cual originó no pocas tensiones y roces entre nuera y suegra. Un ejemplo claro de esta situación se vivió cuando se trataba de designar gobernador de los Países Bajos en 1691. Frente a las pretensiones de la reina consorte de colocar en el puesto a su hermano, el elector palatino Juan Guillermo, se colocó el criterio de la reina madre que, con el beneplácito del emperador, consiguió que se nombrase para el cargo a su candidato, el duque Maximiliano Manuel de Baviera, casado con la archiduquesa María Antonia, hija de Leopoldo y única nieta de Felipe IV y Mariana de Austria.

A las intrigas y maniobras palatinas de las dos reinas enfrentadas, se unía la actuación política de los nobles y los miembros de los consejos, sin que existiese realmente un gobierno organizado, al no existir un primer ministro cabeza del mismo. De este modo, el gobierno de este periodo se caracteriza por una dispersión y falta de coordinación absolutas. El rey se asesoraba o confiaba cada asunto en las personas que en cada momento le parecían adecuadas sin que la pertenencia a uno u otro consejo fuese un requisito para ello, lo cual derivaba en una política confusa y desorganizada llena de contradicciones. La Corte y los Consejos entraban en conflicto muchas veces al no existir unas directrices de gobierno a seguir, lo cual provocaba numerosas incoherencias incluso dentro de los mismos Consejos, cuyos miembros no eran capaces de llegar a acuerdos concretos.

Poco a poco, ante la excesiva influencia de la reina con el menoscabo de privilegios que ello significaba para la alta aristocracia, hizo que ésta se agrupara en una amplia facción opositora a la influencia alemana que veían con disgusto. A la cabeza de la misma se colocaron el cardenal Portocarrero y el duque de Montalto que, en 1694, se hicieron con el control del Consejo de Estado que, sin embargo, había quedado reducido (al igual que el resto de Consejos) a la función de un mero asesor regio, sin que sus opiniones contasen mucho más que las de los miembros de la camarilla política que se agrupaba en la corte en torno a Mariana de Neoburgo.

Es decir, *de iure* los Consejos dictaban las directrices y resoluciones de gobierno, pero *de facto* éstas pasaban a través del fino tamiz de la reina, que, en última instancia, era la responsable directa de que el rey se decidiese a favor o en contra de una determinada cuestión de gobierno.

Esta tensa situación se veía agravada por los problemas financieros y los reveses militares, a los que se unía de modo poderoso el hecho de que la reina fuese incapaz de proporcionar el tan ansiado heredero. En este crispado contexto se produjo una auténtica revuelta cortesana que hace pensar en la que supuso la caída de Valenzuela tiempo atrás. En 1694, el Consejo de Estado y el de Castilla, denunciaron la nociva influencia de los consejeros alemanes de la reina a los que consideraban como causantes del hundimiento de la Monarquía, solicitando expresamente a Carlos II la expulsión de España de la condesa de Barlepsh, del secretario Wiser, así como otros miembros menores. Dicha acusación y posterior petición de expulsión fue explícitamente realizada por el cardenal Portocarrero, al que apoyaron Villafranca, Montalto y Monterrey.

Éstos consiguieron que Wiser fuera expulsado a Italia en 1695, pero no así eliminar el control de la vida política por parte del partido alemán, ya que la influencia de Marina de Neoburgo sobre Carlos II, continuó siendo muy poderosa. Ahora el principal aliado de la reina era el conde de Melgar, almirante de Castilla, quién, a partir de ese año, actuó prácticamente con un poder similar al de los antiguos primeros ministros, aunque nunca llegó a recibir tal nombramiento.

2. La política exterior y la cuestión sucesoria

2.1. El imperialismo de la Francia de Luis XIV

En el plano de la política exterior, toda la segunda mitad del siglo XVII estuvo dominada por el afán expansionista de la Francia de Luis XIV. Esto obligó a la Monarquía a mantener varias guerras con el cristianísimo rey para intentar defender sus territorios, lo que determinó la continua sangría económica y humana de una Monarquía ya de por sí agotada. En mayor o menor medida todos los países vecinos de Francia sufrieron sus ataques, pero fue la Monarquía Hispánica la que se convirtió en verdadero punto de mira del expansionismo francés que pretendía subordinarla y, sobre todo, incorporarla.

Así pues, en el lapso de tiempo que va desde 1667 a 1697, la Monarquía se vio inmersa en cuatro guerras con Francia que se saldaron con otras tantas famosas paces: Aquisgrán (1668), Nimega (1678), Ratisbona (1684) y Ryswich (1697). En dichos enfrentamientos bélicos y tras las respectivas paces, la Monarquía, que fue apoyada en diversas coaliciones por las potencias marítimas y el imperio, no sufrió espectaculares pérdidas territoriales, aunque sí tuvo que ceder posesiones en el Rin y, sobre todo, en los Países Bajos, además de sufrir duros ataques en Italia y Cataluña¹⁹.

2.1.1. La guerra de devolución

A la muerte de Felipe IV en 1665, se planteó el tema de la herencia española. Francia, a quién todavía se le debía la dote por el matrimonio de María Teresa, se dispuso a la explotación del tratado de los Pirineos. Esta famosa paz firmada entre la Monarquía Católica y Francia en 1659, fue sellada con el matrimonio de la infanta María Teresa con el joven Luis XIV. Serían

¹⁹ Sobre la política exterior del último Austria hispano, aparte de los apartados correspondientes en las obras citadas, véase, Amalric, Jean-Pierre., "L'Espagne à l'ombre de Louis XIV" en Berenguer, Ernest y Alcalá-Zamora, José (coord), *Calderón de la Barca y la España del Barroco* (vol. II), Madrid, 2001, pp. 229-239; Bély, Lucien, *Les relations internationales en Europe (XVIIe-XVIIIe siècles)*, París, 1992; Hans Bots, J. A., *The peace of Nijmegen, La Paix de Nimègue: 1676-1679. Coloquio internacional del tricentenario de la Paz de Nimega*, Ámsterdam; Herrero Sánchez, Manuel, *Las Provincias Unidas y la Monarquía Hispánica (1588-1702)*, Madrid, 1992; Id., *El acercamiento hispano-neerlandés (1648-1678)*, Madrid, 2000; Israel, J. I., *Conflicts of Empires: Spain, the Low Countries and the struggle for the world supremacy, 1585-1713*; Sánchez Belén, Juan Antonio, "Las relaciones internacionales de la Monarquía Hispánica durante la regencia de doña Mariana de Austria", *Studia Historica, Historia Moderna*, 1999, nº 20, pp. 137-162; Sanz Ayán, Carmen, "Las monarquías occidentales en la época de Luis XIV (1661-1715)", en Floristán, Alfredo (coord.), *Historia Moderna Universal*, Madrid, 2002, pp. 439-462; Stradling, Robert A., *Europa y el declive de la estructura imperial española: 1580-1720*, Madrid, 1983; Alcalá-Zamora, José, "Razón de Estado y geoestrategia en la política italiana de Carlos II. Florencia y los presidios (1677-1681)", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1976, nº 173, pp. 297-358.

precisamente las consecuencias derivadas de este matrimonio las que más adelante traerían gravísimos problemas a España. En el compromiso matrimonial, Maria Teresa renunciaba expresamente en su nombre y en el de sus descendientes, a todos los derechos de sucesión de la Monarquía Española. Sin embargo, dicha renuncia se hacía a cambio de una contraprestación económica consistente en una dote de medio millón de escudos de oro, cantidad que debía pagarse en dieciocho meses. Luis XIV aceptaba respetar fielmente el tratado incluídas las capitulaciones de renuncia de la infanta española. Aún así parece que nunca, ni Luís XIV, ni sus consejeros, se tomaron muy en serio tal renuncia, esperando algún día poder reivindicar los derechos sucesorios.

El caso es que, a la muerte de Felipe IV, en París se ingenió un rebuscado pretexto para poder reclamar al nuevo rey los derechos de sucesión a la Corona de España. Se concretaba éste en un principio de derecho consuetudinario de los Países Bajos. Maria Teresa era hija de un segundo matrimonio y en varias provincias de los Países Bajos regía la norma de que los bienes patrimoniales fuesen devueltos a los hijos del primer matrimonio, en detrimento de los herederos de posteriores uniones, como era el caso. La propaganda de Luis XIV justificó esta agresión por la fuerza, en defensa de un supuesto derecho de devolución. Evidentemente la Monarquía Hispánica se negó a claudicar. A esto respondió el cristianísimo rey realizando una verdadera demostración de poderío invadiendo los Países Bajos con el beneplácito de Holanda, Inglaterra y Portugal e, implícitamente, también con el del Imperio que se lavó las manos en el conflicto. El resultado de la conocida como *Guerra de devolución*, fue un verdadero paseo militar para Francia, que entró en Flandes campando a sus anchas sin encontrar oposición alguna, y apoderándose de algunas plazas importantes como Turnai, Douai y Lille.

Sin embargo, tal poderío de Luis XIV fue visto con preocupación por los holandeses que empezaron a temer la ambición expansiva de Francia que ahora estaba más cerca de ellos que nunca. Esto hizo que Holanda e Inglaterra se aliaran para frenar el imperialismo de Luis XIV, lo cual se concretó en el Tratado de La Haya en 1668, al que se unió poco después Suecia, dando origen a la llamada *Triple Alianza de la Haya*, cuyo fin era actuar de mediación para intentar conseguir la paz entre Francia y la Monarquía Católica. Ante esta unión de potencias europeas, a Luis XIV no le quedó más remedio que frenar sus ansias anexionistas en los Países Bajos, ordenando, sin embargo, la invasión del Franco Condado, lo cual se llevó a cabo, de nuevo, con suma rapidez.

La *Guerra de devolución* terminó con el Tratado de Aquisgrán, firmado el mismo 1668. En él se nos ofrecía, siempre perdiendo, la posibilidad de ceder el Franco Condado o varias plazas fuertes en Flandes. El gobierno de Madrid optó finalmente por la segunda opción, entregando a Francia doce ciudades en Flandes, que fueron fortificadas enseguida por los franceses.

Sin embargo, poco tiempo después la alianza anglo-holandesa que había permitido la firma de la paz, desapareció al pasarse el rey Carlos II de Inglaterra al lado Francés a cambio de una suma de dinero y la promesa de algunos puertos holandeses.

Así pues entre 1670 y 1672, se ofreció a la Monarquía la posibilidad de participar en una guerra de conquista contra los holandeses, con la que Luis XIV pretendía aniquilar el poderío marítimo y comercial de las Provincias Unidas y vengarse de la actuación holandesa contra

Francia en la *Guerra de devolución*. Sin embargo, el gobierno de Madrid se decidió por un acuerdo con los holandeses para defender los Países Bajos. Así es como la Monarquía Católica se veía mezclada en el segundo gran conflicto armado del reinado de Carlos II.

2.1.2. La guerra de Holanda

De este modo, en 1672, la Monarquía entraba a participar en la *guerra de Holanda*, con tres importantísimos frentes abiertos (Flandes, Sicilia y Cataluña), lo que implicaba enormes dificultades de defensa debido a los limitados recursos hispanos.

En los Países Bajos, españoles y holandeses, ayudados desde 1674 por el Imperio, se limitaron a contener como pudieron los envites franceses. En 1674, los tercios del conde de Monterrey, gobernador de los Países Bajos españoles, evitaron su derrota en la batalla de Seneffe, aunque esto fue aprovechado por el ejército francés para ocupar de nuevo el Franco Condado.

En el Mediterráneo, Luis XIV tenía la idea de arrebatar Sicilia a los españoles. La oportunidad la vio clara cuando en 1674, el pueblo de Mesina se sublevó contra la dominación, actuando como detonante las graves dificultades alimentarias por las que pasaban. Solicitaron el apoyo francés que acudió en su ayuda contra los españoles. Los franceses lograron infligir algunas derrotas a las tropas conjuntas hispano-holandesas; sin embargo, en el mediterráneo el sistema hispano actuó con fuerza y firmeza contando con recursos suficientes, lo que hizo que los franceses se quedasen aislados en Mesina y decidieran poco después abandonar Sicilia²⁰.

El tercer frente de la guerra, Cataluña, ocasionaría graves quebraderos de cabeza que se prolongarían en el tiempo²¹. En los confines de los reinos hispanos con la enemiga Francia, se produjo, al mismo tiempo que la guerra de Holanda, un alzamiento antifrancés en el Rosellón, dirigido contra el impuesto de la sal. En un principio la situación era favorable para los guerrilleros y el ejército hispano que lograron algunas victorias contra incursiones francesas. Sin embargo, la rebelión de Mesina hizo inclinarse la balanza del lado francés, pues se tuvieron que desviar hacia el sur de Italia tropas del frente de Cataluña. En 1675 un ejército francés atravesaba la frontera y devastaba el Ampurdán. Además de las pocas tropas con que se contaba, a éstas no se les pagaba convenientemente lo que hizo que muchos desertasen al lado francés, reduciendo aún más los ya escasos efectivos. Finalmente los rebeldes roselloneses fueron dominados y en 1678 los franceses tomaron Puigcerdá. Afortunadamente poco después se firmó la paz de Nimega que, aunque dolorosa, al menos logró salvar la crítica situación dentro de los límites peninsulares.

En 1678 se firmó la paz de Nimega que, en pureza, constó de dos tratados separados. Uno entre Francia y las Provincias Unidas, y otro entre Francia y la Monarquía Hispánica. De nuevo la única que perdió fue la Monarquía Católica, en una guerra que, en principio no iba con ella, y que, sin embargo, acabó pagando los gastos de la paz con nuevas pérdidas territoriales en

²⁰ Ribot García, Luis Antonio, *La Monarquía de España y la guerra de Mesina (1674-1678)*, Madrid, 2002.

²¹ Espino López, Antonio, "Las guerras en la frontera catalana durante el reinado de Carlos II, 1679-1690", *III Congreso internacional de Historia Militar. Actas*, 1997, pp. 553-560; Id., *Cataluña durante el reinado de Carlos II: política y guerra en la frontera catalana, 1679-1697*, Barcelona, 1999.

los Países Bajos, que veían mermados sus territorios por segunda vez en diez años; y el Franco Condado que fue entregado²².

2.1.3. Las anexiones por vía de *justicia*: reuniones

Luís XIV no se conformó con la situación territorial nacida de Nimega, sino que deseaba aún más. Así es como, aún en tiempo de paz, siguió una política de anexiones por *vías de justicia*, que han sido conocidas con el nombre de *reuniones*. Se trataba de explotar supuestos derechos de la monarquía francesa sobre territorios dependientes de otras posesiones incorporadas en diversas paces. De este modo Luis XIV incluso llegó a pedir a Carlos II la renuncia formal a los Países Bajos. Al negarse, envió tropas para que ocuparan el ducado de Luxemburgo. De nuevo ambas potencias estaban en guerra en 1683. Finalmente se llegó a la paz de Ratisbona en 1684. Allí se proclamada una paz entre las dos monarquías durante veinte años. Igualmente se aceptaba que Francia siguiese en posesión de aquellos territorios que había ocupado y anexionado después de Nimega; lo cual significaba de hecho la pérdida de Luxemburgo y nuevas ciudades en Flandes.

Aquella “duradera paz de veinte años”, duró apenas cuatro, porque Luis XIV continuó con su agresiva política de anexiones incluso en tiempo de supuesta paz. Ocupó Colonia, Lieja y devastó el Palatinado. En este tiempo tuvo lugar también la revolución orangista de 1689 que dio el trono inglés a Guillermo III y la victoria imperial sobre los turcos con la toma de Belgrado en 1688. Todas estas circunstancias propiciaron que se formase una coalición de las potencias europeas para frenar el imperialismo de Luis XIV. La Monarquía Católica entró a formar parte de dicha coalición anhelando el objetivo de conseguir la restitución de las pérdidas territoriales sufridas desde la paz de los Pirineos (1659). Es así como dio inicio el cuarto gran conflicto en el que se vio involucrada la Monarquía durante el reinado de Carlos II: La *Guerra de los nueve años*.

2.1.4. La Guerra de los Nueve años

La llamada *Guerra de los nueve años* también conocida como guerra de la *Liga de Ausburgo* (1688-1697), consistió en una invasión francesa de los territorios hispanos en Flandes, Italia y Cataluña. La colaboración anglo-holandesa en su defensa, es lo que permitió evitar enormes pérdidas territoriales.

En Flandes los reveses militares fueron constantes. En 1692, los franceses se apoderaron de Namur e infligieron severas derrotas al ejército coaligado en Fleurus (1690) y Neerwinden (1693).

Sin embargo lo que más preocupaba era la delicada situación catalana. En 1688 y 1689 a los problemas y tensiones ya existentes con Francia, se unió la revuelta campesina de los *barretines* alentados y apoyados por los franceses. Esta presión francesa se intensificó a partir de 1691 bombardeando Barcelona y Alicante. En 1693 caía la fortaleza de Rosas y al año siguiente

²² Serrano de Haro, Antonio, “España y la Paz de Nimega”, *Hispania: Revista española de Historia*, 1992, nº 181, pp. 559-584.

el virrey de Cataluña era derrotado de manera abrumadora en la batalla del río Ter, lo cual dejaba libre a los franceses la entrada del Bajo Ampurdán y del Girones. A partir de ese momento la toma de plazas clave fue constante, cayendo el mismo 1694 las ciudades de Gerona y Hostalric, hasta que, finalmente en 1697, las tropas francesas sitiaban y tomaban Barcelona²³.

Fue la dimensión europea del conflicto lo que permitió salvar a la Monarquía de pérdidas tan dolorosas y humillantes. Los franceses sufrieron algunas derrotas marítimas a lo que se unió las dificultades internas que atravesó la economía francesa en 1693-1694. Esto, junto a la presencia del bloque aliado, hizo que Luis XIV se decidiera por una solución al conflicto que tuvo su reflejo en la Paz de Ryswick de 1697²⁴, por la cual se volvía a la situación territorial de Nimega. Ello significó para la Monarquía Católica la restitución de Barcelona, Luxemburgo, así como algunas plazas de Flandes, sobre las que, sin embargo, los holandeses tenían derecho a mantener guarniciones armadas.

2.2. La cuestión sucesoria: los tratados de partición y el testamento de Carlos II

La cuestión de la sucesión al trono de la Monarquía Católica, fue una de los problemas más importantes, dominando la política europea durante todo el reinado²⁵.

Como hemos visto, Luis XIV estuvo siempre muy interesado por apoderarse de la Corona Hispana y sus posesiones. Interés que databa de la época de su matrimonio con la infanta María Teresa, hija de Felipe IV. Tanto el tratado matrimonial como el posterior testamento de Felipe IV, dejaban claro que tanto la propia Maria Teresa como todos sus descendientes quedaban explícitamente excluidos de la sucesión al trono hispano. Sin embargo Luis XIV siempre vio en este matrimonio las enormes posibilidades que le ofrecía en el sentido de optar a las posesiones de la Monarquía Católica, no tomándose en serio tales exclusiones.

La muerte del heredero Felipe Próspero en 1661, parecía poner en marcha la maquinaria francesa para hacerse con la monarquía hispánica. Sin embargo, el nacimiento pocos días después del futuro Carlos II, abortó, de momento, sus afanes expansionistas. Desde aquel instante inició una política de ataques continuos, así como acuerdos diplomáticos con las demás potencias interesadas, para apoderarse de parte de la monarquía. La débil y enfermiza salud de

²³ Espino López, Antonio, *El frente catalán en la Guerra de los Nueve Años, 1689-1697*, Barcelona, 1995; Id., “El Mediterráneo en la estrategia aliada durante la guerra de los nueve años, 1689-1697”, en *El Mediterráneo: hechos de relevancia histórico-militar y sus repercusiones en España. V jornadas Nacionales de Historia Militar*, Sevilla, 1998. pp. 681-696; Id., “La Monarquía hispánica, Cataluña, y la Guerra de los Nueve Años”, en Vilar, Pierre y Martínez Shaw, Carlos (coord.) *Historia Moderna, Historia en construcción, vol. II (Sociedad, política e instituciones)*, 1999, pp.447-496.

²⁴ Serrano de Haro, Antonio, “España y la Paz de Ryswick”, *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, 1995, nº 16, pp. 119-138.

²⁵ Existen obras de historiadores franceses del siglo XIX que todavía se siguen citando al respecto: Mignet, M., *Négociations relatives à la Sucesión d’Espagne sous Louis XIV*, 4 vols, París, 1835-1842; Legrelle, Arsène, *La diplomatie française et la sucesión d’Espagne*, 4 vols, París, 1888-1892 (2ª ed. 6 vols, 1895-1900). El marqués de Villaurrutia escribió una obra, también señera, acerca del tema *Relaciones entre España y Austria durante el reinado de la emperatriz Margarita, esposa de Leopoldo I*, Madrid, 1905. Estudios más recientes son por ejemplo el de del Burgo, Jaime, *La sucesión de Carlos II. La pugna entre Baviera, Austria y Francia. Un cambio fundamental en la continuidad de la monarquía española*, Pamplona, 1967; o el incluido en el capítulo correspondiente del volumen VI de la *Nueva historia del Mundo Moderno*, Universidad de Cambridge, Barcelona, 1975, pp. 247-275.

Carlos II fue el acicate para que, desde muy temprano, se empezase a especular con el reparto de las posesiones españolas.

Un tratado de partición, firmado en secreto con el emperador Leopoldo I ya en 1668, preveía el reparto de los territorios de la monarquía, en caso de que Carlos II muriese prematuramente y sin descendencia. Al emperador correspondían los territorios peninsulares, las Indias y las posesiones Italianas; el resto era para Francia.

Sin embargo, Carlos II logró llegar a la edad adulta y la cuestión de la sucesión hubo de ser constantemente retrasada, al tiempo que enormemente esperada por la monarquía. Esto hizo que los intereses de las demás potencias tuvieran que ser tomados en cuenta, lo que cristalizó en nuevos tratados de partición y reparto, que nunca satisficieron a sus firmantes, ávidos todos ellos de mayores concesiones de los despojos hispanos.

En estas operaciones diplomáticas, las potencias marítimas se colocaron en medio de las luchas de intereses entre Francia y el Imperio. Les unía un objetivo común, pues tanto Holanda como Inglaterra deseaban impedir la resurrección de un gran Imperio hispano-alemán como en tiempos de Carlos V; o bien el nacimiento de otro franco-español que tuviese como cabeza a Luis XIV.

En el testamento de Felipe IV se había ya establecido el orden de sucesión a la Corona hispana en caso de fallecimiento de Carlos II sin herederos. Excluidos de la misma la rama francesa como hemos visto, correspondía la herencia a los descendientes de la hermana de Carlos II, la infanta Margarita, hija de Felipe IV y Mariana de Austria. En su defecto, los de la infanta María, hermana de Felipe IV, esposa de Fernando III de Austria y madre, por tanto, de Leopoldo. Por último la descendencia de Catalina Micaela, hija de Felipe II, casada con el duque Carlos Manuel de Saboya.

El descendiente de Margarita, su nieto José Fernando de Baviera, era el mejor candidato, pues ocupaba el puesto de preferencia en el orden sucesorio una vez muriese Carlos II sin heredero. Además Baviera era una potencia menor, con lo cual la herencia de la Corona hispana por su parte no afectaría al delicado equilibrio europeo. En 1696, ante un preocupante deterioro de la salud de Carlos II, éste designó como su heredero universal a José Fernando. Pero ni el cristianísimo rey Luis XIV ni su Majestad Cesárea Leopoldo I, se resignaban a quedar excluidos del succulento botín. Por eso, después de la Paz de Ryswick acordaron entre ellos, con el consentimiento de Holanda e Inglaterra, la división general de la Monarquía Hispánica. Así pues, en el tratado de partición firmado en 1698, el reparto quedaba de la siguiente manera: las posesiones peninsulares y las de Ultramar eran para el príncipe de Baviera; Milán para el archiduque Carlos de Austria y los presidios italianos, las dos Sicilias y el País Vasco para Francia. Dicho pacto fue recibido por la Monarquía Católica con repudio e indignación, quedando sin efecto al morir inesperadamente en 1699 el príncipe elector de Baviera.

El último tratado de partición fue concertado entre Francia y las potencias marítimas en 1700, pero esta vez sin la participación del emperador. A través de él, Francia añadía Lorena a sus anteriores anexiones y el duque de este territorio recibía como compensación el Milanesado. El resto iría a manos del candidato imperial, el archiduque Carlos.

A pesar de todos los pactos de partición y de las famosas renunciaciones de la infanta española a la sucesión hispana, parece ser que el sentimiento de los castellanos, corazón de la monarquía,

se inclinaba hacia la sucesión francesa en una extraña mezcla de odio y admiración hacia lo francés. En 1700, en una reunión del Consejo de Estado, casi todos sus miembros votaron a favor del candidato francés, opción que apoyaba el papado como la menos mala para la paz duradera. El 2 de octubre de 1700, Carlos II daba un testamento por el que dejaba la totalidad de la monarquía al nieto de Luis XIV, Felipe, duque de Anjou. Quizá también Carlos II pensó que era la salida menos mala, y probablemente la única que permitiría mantener indivisa la monarquía, como bien deja claro en el texto de la cláusula, así como la consecución de la anhelada paz.

Un mes más tarde, el 1 de noviembre de 1700, sin tiempo para llegar a cumplir los cuarenta años, Carlos II, el último de los Austrias hispanos, fallecía sin haber podido tampoco conseguir proporcionar un heredero a la Monarquía Católica.

El problema de la sucesión no quedaba sin embargo resuelto, y el sosiego del que hablaba Carlos II en su testamento como tan necesario para Europa, estaba lejos de conseguirse. El rey de Francia aceptó el testamento de Carlos II y respetó la voluntad del difunto rey, invalidando, por tanto, el anterior tratado de partición. La guerra no se desencadenó inmediatamente, pero a lo largo de 1701 las precipitaciones y errores franceses, como la ocupación de Flandes y el milanesado por Luis XIV en nombre de su nieto, o el mantenimiento de los derechos sucesorios de Felipe a la Corona francesa; desencadenaron una gran alianza antiborbónica por parte de Holanda, Inglaterra y el Imperio, que veían con recelo y preocupación la formación de un gran imperio franco-hispano de una potencia descomunal. Todo esto precipitó el inicio del conflicto armado, la Guerra de Sucesión, en mayo de 1702.

Capítulo II

***El retrato de Estado en época
Moderna. Definición, tipologías,
evolución, teoría, usos y funciones***

Antes de comenzar con la parte fundamental objeto de estudio de esta tesis doctoral, parece obligado aclarar ciertos aspectos generales relacionados con el retrato en época moderna, muy útiles para poder después comprender y valorar en su justa medida el periodo que nos ocupa.

Resulta razonable pues, como punto de partida, empezar por definir lo que llamamos Retrato de Estado y valorarlo en función de la época histórica en que comienza a adquirir un tremendo valor que, como veremos, va mucho más allá del puramente artístico y estético. Se convertirá en un instrumento muy útil en manos del poder, en el marco del surgimiento de los Estados Modernos, para transmitir unas peculiares ideas relacionadas con él. A lo largo de estas páginas intentaremos mostrar cómo el empleo del retrato aplicado a los gobernantes, es decir, a la Monarquía, irá adquiriendo unas connotaciones muy precisas en las que la propaganda y la política tienen un papel director.

Quizá incluso antes de definir qué entendemos por retrato de Estado, convendría primero definir qué es el retrato. Género artístico cultivado desde la antigüedad con indudable éxito hasta el punto de que ciertos modelos tendrán una increíble y casi única continuidad en el tiempo. Me refiero concretamente al retrato ecuestre romano; la figura de Marco Aurelio a caballo de la romana plaza del Campidoglio se convertirá en fuente de inspiración indispensable para el resto de esculturas ecuestres de soberanos que se realizarán posteriormente. Pero ¿qué entendemos por retrato?. La respuesta parece de una evidencia absurda, pero quizá no este de más intentar contestarla. Puesto que a pesar de que la definición de Covarrubias que se suele traer a colación cuando se habla de estos temas indica que retrato es “la figura contrahecha de alguna persona principal y de cuenta, cuya efigie y semejança es justo quede por memoria a los siglos venideros. Esto se hazía con más perpetuidad en las estatuas de metal y piedra, por las quales y por los reversos de las monedas, tenemos oy día noticia de las efigies de muchos príncipes y personas señaladas [...]. Retrator, el pintor, oficial de hazer retratos”¹; en época de Sánchez Coello en realidad el término tenía un sentido mucho más amplio del que se suele conceder puesto que se consideraba retrato no sólo a la efigie pintada, esculpida o grabada de una persona, sino también de un animal².

Dejando aparte este aspecto, la misma definición de Covarrubias nos está dando la pista sobre las personas que se hacían retratos, así como una primera aproximación a sus usos y funciones más inmediatos; lo cual nos conduce directamente al concepto de retrato de Estado, pues como deja claro Covarrubias un retrato es la figura de una persona principal; y en el marco de las monarquías absolutas del Estado Moderno, no hay otra figura más principal que el Rey. Éste, como persona principal, será pues el “principal” consumidor de retratos y, junto a él, toda su familia. Muy relacionado con esto encontramos también la distinción entre retrato público y

¹ Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, 1611, ed., de Turner, Madrid, 1979, p. 908.

² Serrera, Juan Miguel, “Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de Corte” en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, 1990, p. 38.

privado que, en el caso del Rey, debido a su situación como cabeza del reino, resulta muy complejo diferenciar los límites entre ambas esferas, pues un retrato del rey era siempre un retrato del rey, por mucho que no estuviese destinado a su exposición pública. Es decir, el retrato asociado a un monarca solía tener un carácter cuanto menos oficial; no entra dentro de lo razonable pensar que pudiese ser de otro modo pues faltaría al principio del decoro.

Junto al auge del retrato regio durante el Renacimiento y el Barroco, encontramos también el que podemos denominar como retrato cortesano cuyos principales consumidores serán las clases privilegiadas como resulta lógico. Serán retratos a imitación de los reales y, en multitud de ocasiones, realizados por los mismos pintores. Sin embargo descubrimos sutiles diferencias por medio de complejas codificaciones, que hacía perfectamente posible reconocer cuando se estaba ante un rey o un noble. Hoy nuestra mente “desentrenada” no es capaz de interpretar esas asociaciones simbólicas que resultaban evidentes a cualquier persona del siglo XVI y XVII. Por eso intentaremos desentrañarlas con objeto de poder llegar a una profunda comprensión de las mismas y de las sociedades y la cultura que las creó.

Y precisamente la segunda parte de la definición ofrecida por Covarrubias nos introduce en otro de los aspectos fundamentales relacionados con el retrato en época Moderna: el de las funciones y usos que se le otorgaban; y nos ofrece uno primero y más inmediato que, sin embargo resulta trascendental en el esquema de una monarquía de carácter hereditario y una dinastía reinante en la que el concepto de pertenencia a un mismo linaje que comparte los mismos ancestros, suponía de hecho la fuerza legitimadora que justificaba y autorizaba a cada sucesivo rey en el ejercicio del poder.

Así pues dentro de la calificación global del retrato que se desarrolla en el ámbito de la corte, de ahí el nombre de cortesano, podemos encontrar lo que hemos denominado como retrato de Estado pero al que podrían aplicársele también los calificativos de oficial, de aparato o representación³ y, junto a él, el que no tiene como objetos de representación los reyes ni su familia, sino altos personajes de la corte.

No podemos entrar aquí a analizar los orígenes medievales del retrato cortesano sino que intentaremos realizar, a través del retrato, un recorrido por los diversos reinados en los que se van creando y fijando diversas tipologías que serán las usadas comúnmente y, junto a esos tipos más o menos fijos, todo un sistema de codificación teórico-simbólica asociada al retrato regio, que será utilizado como un instrumento de propaganda muy útil para construir una determinada imagen pública no sólo del monarca sino de la Monarquía; fijarla, proyectarla y difundirla. Imagen que, como es de esperar, nunca se deja al azar sino que, muy al contrario, responde a unas estrategias representativas muy codificadas en donde nada es accesorio. Veremos también pues como en relación con la Monarquía, el Poder y los Reyes y, por tanto también con sus retratos, se aplicarán una serie de conceptos asociados a ellos que tendrán un valor casi universal durante la pervivencia de la dinastía, y que se repetirán machaconamente en diferentes asociaciones según las circunstancias históricas, políticas, bélicas, diplomáticas, etc. Me refiero por ejemplo a unas cuantas ideas que serán de constante aplicación configurando una imagen específica de la

³ Termino muy utilizado por María Kusche, véase por ejemplo “‘El Caballero cristiano y su dama’. El retrato de representación de cuerpo entero” *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 2004, tomo 13, nº 25, pp. 7-102. Publicado originariamente en alemán “Der Chrisliche Ritter und seine Dame. Das Repräsentationsbildnis in ganzes Figur” *Pantheon*, XLIX, 1991

Monarquía, y de las bases sobre las que se sustentaba la legitimidad de su poder como por ejemplo la Fe y la Justicia⁴.

1. Carlos V. De caballero borgoñón a la gloria imperial del César.

En nuestra intención de trazar un recorrido por el retrato de los reyes hispanos de la Casa de Austria, es lógico y obligado comenzar por la imagen que en la época se tuvo del emperador Carlos V, que es la que ha llegado a nuestros días. Durante su reinado se producirá, como veremos, un hecho de trascendental importancia para el desarrollo del retrato de Estado Moderno en el ámbito de la Monarquía Hispana: el momento en que Tiziano comienza a trabajar para el emperador. Observaremos también como en relación con Carlos V se desarrollan múltiples “tanteos” en los que se va definiendo poco a poco la imagen del emperador en las diferentes etapas de su vida y, por tanto, también de su status de poder, hasta llegar a la codificación definitiva de la imagen heroica del emperador en los retratos de Tiziano, que creará los modelos de representación regia continuados posteriormente por los diferentes pintores que se ocuparon de fijar y transmitir la imagen de los soberanos que le sucedieron.

La iconografía de Carlos V es enormemente prolija no sólo en lo que a los retratos pictóricos se refiere, sino también escultóricos, grabados, medallas, etc. Eso nos permite rastrear perfectamente la creación y fijación de la imagen oficial del Emperador que, como hemos dicho, irá variando con el tiempo al socaire de las diversas situaciones histórico-políticas por las que atravesó su existencia.

Carlos V, educado al amparo de su tía Margarita y bajo los auspicios de su abuelo el emperador Maximiliano, fue consciente de la tremenda importancia que el arte tenía en la construcción, fijación y difusión de una determinada imagen del soberano y en general de una idea de Monarquía y de poder, sirviéndose de él como ya había hecho su abuelo.

En relación con la imagen del emperador existen multitud de cuestiones de enorme interés sobre las que sería demasiado prolijo detenernos aquí, por lo que nos centraremos en trazar un esbozo de los diferentes modelos de representación carolina, así como de algunas ideas asociadas al retrato regio que surgen en estos momentos, pero que tendrán plena vigencia en reinados posteriores.

En los primeros retratos de Carlos V, obra de pintores nórdicos, encontramos ya con fuerza una de las iniciales ideas asociadas al retrato regio, el concepto de identidad y pertenencia dinástica. Lo cual suponía unas obligaciones en relación con la perpetuidad de la familia, pero también con el pasado, en la reverencia a los antepasados, como garante de la legitimidad del ejercicio del poder de carácter hereditario.

Como dijimos, los años de infancia de Carlos transcurrieron en Flandes bajo la atenta mirada de su tía Margarita de Austria, a la sazón gobernadora de aquellos territorios, gran experta

⁴ A lo largo de esta tesis veremos como en la concepción monárquica de los Austrias españoles, serán constantes las referencias a la Justicia como una de las características esenciales e inherentes a los reyes hispanos como expresión máxima de su virtud y sabiduría. Pues, no en vano, como expresaba el jurista López de Madera en su obra *Excelencias de la Monarquía y Reyno de España*, publicada en 1597, “El principal oficio de los Reyes (es) administrar justicia entre sus súbditos y vasallos [...] (pues) en la justicia y equidad reynan los Reyes”; cito por Checa, Fernando, “Felipe II en El Escorial: La representación del poder real”, *Anales de Historia del Arte*, 1989, nº 1, p. 131.

en arte y plenamente consciente de la tremenda importancia del retrato con finalidades políticas para proyectar una determinada imagen del soberano y la Monarquía desde el mismo poder, así como sus enormes posibilidades propagandísticas. Ella es la responsable directa de la fijación de las primeras imágenes de Carlos en su juventud, en las que se opta por el modelo tradicional de los duques de Borgoña, de medio cuerpo y mostrando el Toisón de Oro.

Como será práctica habitual en los diferentes reinados de la Casa de Austria, contamos con numerosos retratos del emperador desde la niñez hasta la senectud que nos permiten seguir puntualmente tanto su trayectoria vital en el sentido más estricto de verle envejecer a través del retrato, como apreciar los diferentes modelos de representación carolina en función de las diversas situaciones de poder político que Carlos fue alcanzando. Es así que conservamos varios retratos



Fig. 1. Anónimo Flamenco, *Díptico de los hijos de Juana la Loca y Felipe el Hermoso*. Antes, Museo de Santa Cruz de Toledo. Paradero desconocido.

de Carlos niño en retratos familiares, los más antiguos, como individuales. En estas iniciales representaciones del futuro emperador se constata, como hemos dicho, la tremenda importancia que desde el principio tuvo el concepto de pertenencia dinástica no sólo como factor aglutinante sino en la misma configuración iconográfica de la Casa de Austria. Así pues, las primeras imágenes suyas con que contamos son interesantes retratos colectivos en forma de pequeños dípticos o trípticos que, por su pequeño tamaño, podían enviarse fácilmente para servir como medio de conocimiento familiar de las personas reales. En estos retratos familiares

Carlos aparece rodeado de sus hermanos y hermanas como en el que se conserva en el castillo de Ambras de Innsbruck, de 1502, obra de Bernaert van der Stock, también conocido como Maestro de la Leyenda de la Magdalena. Quizá sea este el primer testimonio gráfico del rostro del emperador con tan sólo dos años⁵ que aparece efigiado junto a sus hermanas Leonor e Isabel y portando ya la emblemática insignia de la orden del Toisón de Oro, de la que era miembro desde 1501. Un díptico en este caso, es la tabla conocida como *Los hijos de Juana la Loca y Felipe el Hermoso*⁶, desaparecida del Museo de Santa Cruz de Toledo, de 1507, obra de un anónimo pintor flamenco (fig. 1). Aquí le vemos rodeado de sus hermanos representados todos de un modo convencional en busto y de forma jerárquica según su edad. A un lado los herederos varones, con Carlos y Fernando; y al otro las hermanas con Leonor, Isabel, María y Catalina. Del convencionalismo de la representación, así como de su evidente sentido dinástico nos habla la aparente comunidad familiar al reunir a los hermanos que sin embargo no todos se conocían entre sí, puesto que Fernando y Catalina, habían nacido en España y en esa época no conocían todavía al resto, nacidos y educados en los Países Bajos.

⁵ Checa, Fernando, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, 1987, p. 33.

⁶ Civil, Pierre, "La familia de Carlos V. Representaciones y política dinástica" en *El Linaje del Emperador*, Cáceres, 2000-2001, p. 45.

Pero quizá el retrato familiar más importante de este momento en el que se resumen algunas de las ideas relacionadas con la política dinástica sea *La familia del Emperador Maximiliano I* (fig. 2) realizado por Bernhard Strigel, pintor al servicio de la corte imperial, que se fecha en 1515 y se conserva en el Kunsthistorisches Museum de Viena. En la tabla vemos representados al Emperador Maximiliano I de perfil en la parte izquierda, y junto a él varios personajes identificados con su hijo Felipe el Hermoso, muerto en 1506, Juana de Castilla⁷ y, en la parte inferior, el archiduque Carlos entre su hermano Fernando y el heredero de la corona de Hungría, Luis (II), futuro esposo de María, nieta de Maximiliano. El cuadro fue pintado para conmemorar precisamente el compromiso de boda entre Fernando, representado con una corona nupcial, con Ana Jagellón, hermana de Luis de Hungría. Pero no es la única referencia simbólica que podemos encontrar en el cuadro; la misma actitud protectora del emperador hacia su prole como *pater familias* de la dinastía, el collar del Toisón de Oro que portan tanto Maximiliano, Carlos y, presumiblemente, aunque no se vea, también Felipe, como emblema del poder borgoñón y de su transmisión dinástica. Por otro lado en el



Fig. 2. Bernhard Strigel, *La familia del Emperador Maximiliano I*, Kustistorisches Museum, Viena.

sombrero que luce Carlos hay un broche con una alegoría de la Fortuna, figura que será asociada frecuentemente al futuro emperador. Por todo ello encontramos que este cuadro es expresivo de la política dinástica tan querida por los Austrias, concretada aquí por un lado en la estrategia de las alianzas matrimoniales en el marco de la política del momento. Matrimonios utilizados unas veces como medio eficaz de afianzar nuevas alianzas y zonas de influencia o incluso para sellar la paz con una u otra potencia pero siempre con visión de futuro en el sentido de sacar algún provecho político. Como apuntamos, esta política matrimonial que supuso de hecho la unión de las ramas colaterales de los habsburgo convirtiéndola en la familia que detentó de manera hegemónica el poder político durante mucho tiempo, ayudó también en el desarrollo del retrato y la circulación de los diferentes modelos de una corte a otra.

Pero por otra parte, muy relacionado con lo anterior encontramos de modo claro otra de las cuestiones que siempre aparecen asociadas al concepto de dinastía, que no es otra que la idea de continuidad, aquella que proféticamente le fue asegurada al conde Rodolfo en compensación por haber cedido piadosamente su caballo al sacerdote que portaba el Santo Sacramento. Es decir, identidad dinástica que proporcionaba el sentirse parte integrante de una misma familia que compartía los mismos gloriosos y virtuosos antepasados, y continuidad, aspecto de trascendental importancia para la supervivencia de la estirpe que será una de las obsesiones de la Casa de

⁷ *Ibid.*, p. 43. Identifica el único personaje femenino con María de Borgoña, primera esposa de Maximiliano.

Austria. Ambos conceptos van muy unidos por cuanto el culto a los antepasados suponía el aval de la legitimación del poder de los sucesivos monarcas al tiempo que expresaba el prestigio de la familia. Así en este cuadro vemos también resumidas las aspiraciones políticas depositadas en el joven Carlos como heredero, cuyo poder se sustenta en el hecho de ser descendiente de emperador y de rey, de lo cual es testimonio la presencia de su abuelo Maximiliano I, representado no de cualquier manera, sino que es el único personaje que está de perfil, como observamos en otros retratos del emperador, muy acorde con el modelo nórdico; así como la presencia de sus padres, pues no olvidemos que por parte materna Carlos recogió la herencia de sus abuelos, los Reyes Católicos.

Pero si importantes son estos primeros retratos familiares, contamos con otro nutrido número que nos muestran la efigie aislada del futuro emperador. Entre los más antiguos se encuentra el que muestra al jovencísimo Carlos con un halcón de caza⁸ (fig. 3) lo que nos habla



Fig. 3. Maestro de la leyenda de la Magdalena, *Carlos V con un halcón de caza*, Kunstistorisches Museum, Viena



Fig. 4. Anónimo, *Carlos V con espada en alto*, Kunstistorisches Museum, Viena.

muy a las claras no sólo de unas de las aficiones preferidas de la realeza de claro sabor medieval, sino que se convertirá en un tópico en la configuración de la imagen del poder del monarca, pues esa actividad fue considerada propia de reyes en relación con las connotaciones guerreras que encierra⁹.

Dentro de esos ideales caballerescos que imperaban en la corte de su tía Margarita y propios también de su abuelo Maximiliano, contamos con un primer retrato anónimo del futuro emperador, de hacia 1512-1515¹⁰, que le representa con armadura y portando la espada en alto (fig. 4)¹¹. Este único ejemplo de retrato armado temprano ha sido considerado como la primera imagen de tres cuartos de tipo cortesano aislado¹². Precisamente hacia esas fechas el emperador

⁸ *Carolus. Charles Quint 1500-1558*, Gante, 1999-2000, nº 37.

⁹ Checa, Fernando, *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid, 1999, p. 31.

¹⁰ *Ibidem*, ofrece como fecha aproximada la de 1508.

¹¹ *Carolus*, Toledo, 2000-2001, nº 11.

¹² Kusche, María, “El caballero cristiano...”, *op. cit.*, p. 37.

Maximiliano había encargado una serie de armaduras de gala con decoraciones doradas para regalárselas a su nieto. Ésta con la que aparece en el retrato es una de ellas. Encontramos de nuevo el modo de representación iconográfica de tradición nórdica como era habitual en estas primeras representaciones del futuro emperador. Observamos también como en este retrato no se muestran los famosos rasgos físicos de la cara de Carlos, lo cual parece responder más a la idealización del modelo que al hecho de que todavía no se hubiesen desarrollado pues los vemos de modo meridiano en el retrato colectivo de la familia de Maximiliano, pintado por las mismas fechas. De cualquier modo, sobre este tema habremos de volver con mayor profundidad más adelante. El retrato nos está también mostrando algo que ya hemos comentado; la importancia que se concedió desde el principio a la dinastía y al papel de Carlos dentro de ella como continuador y destinado a engrandecerla y colocarla como familia hegemónica de Europa. Por otra parte, el papel tan protagonista que adquiere la armadura es síntoma claro de otra de las características comunes de las primeras representaciones de Carlos aún como simple conde borgoñón; la pervivencia de los rasgos de la ideología caballeresca de origen medieval, en la que se concedía un importante papel a las armas y armaduras como medio para construir la imagen de la majestad del soberano.

También a sus años de infancia corresponde un discutido retrato de Carlos a los ocho¹³ o diez años¹⁴ (fig. 5) conservado en el Museo Granet de Aix-en-Provence y del que existe otra versión en la National Gallery of Scotland de Edimburgo¹⁵. Este retrato ha sido considerado como un punto intermedio entre las imágenes infantiles de Carlos y las correspondientes a su adolescencia que consagrará Bernard van Orley como seguidamente veremos. En él comienzan a hacerse ya evidentes los rasgos fisonómicos característicos del rostro del emperador y que serán elemento común entre los miembros de la Casa de Austria. De nuevo observamos la sencillez del retrato de busto, vestido a lo cortesano y luciendo una discreta cadena de la que pende el Toisón de Oro. Se ha señalado que se trata de uno de los primeros ejemplos en los que se le representa con el sombrero que será habitual en retratos posteriores de su juventud. Hemos dicho que es un retrato discutido debido a su incierta autoría, pasándose de una inicial atribución a una escuela florentina, a identificarlo como obra de Jacques van Laethem, pintor de la corte de Margarita de Austria en Malinas. Posteriormente al relacionarlo con el ejemplar de Edimburgo se apuntó la posibilidad de que correspondiese a Bernard van Orley e incluso se ha señalado el nombre de Joos van Cleve. En la actualidad parece que se tiende a atribuirlo a Laethem.



Fig. 5. Atribuido a Jacques van Laethem, *Carlos V a los 8-10 años*, Musée Granet, Aix-en-Provence.

¹³ *Carolus...*, op. cit., nº 10.

¹⁴ Checa, Fernando, *Carlos V. La imagen del poder...*, op. cit., pp. 31-32.

¹⁵ *El Linaje...*, op. cit., nº 2.1, p. 216-217.

Pero de entre todos los pintores que retrataron a Carlos en su infancia y adolescencia será Bernard van Orley, también pintor de Margarita de Austria, el que creará el prototipo oficial de retrato de Carlos que mayor éxito obtendrá a juzgar por la cantidad de repeticiones que se conservan, y no sólo pintadas como veremos, sino también esculpidas y grabadas. Son estos años entre 1515 y 1520 de trascendental importancia en la vida de Carlos que pasa de archiduque de Austria a ser proclamado primero rey de Castilla y Aragón al morir su abuelo paterno Fernando el Católico en 1516 y, posteriormente, la designación como emperador en 1519, siendo coronado en 1520 en Aquisgrán. Son todos ellos retratos todavía muy dentro de la tradición flamenca de retratos de busto con el rostro ligeramente girado, sobre fondo neutro y de factura lisa y precisa. Si bien todos los ejemplares que conocemos presentan idéntica composición, podemos advertir en ellos algunos pequeños detalles que nos hablan de los diversos momentos históricos en que fueron creados, en relación con las dignidades que fue alcanzado Carlos en estos años en que se precipitan los acontecimientos. Como digo, de este modelo existen multitud de ejemplares contándose entre los más antiguos quizá los que se conservan en la Villa Borghese de Roma y en la iglesia de San Salvador de Brujas. Deben responder probablemente a un prototipo perdido realizado por Michel Sittow hacia 1514-1515. Sin embargo los más conocidos son los que se conservan en el Museo del Louvre (fig. 6), Museo di Capodimonte en Nápoles y el ejemplar del Museo de Budapest (fig. 7). Como decimos todos son muy similares entre sí, al representar de un modo sencillo a Carlos de busto, vestido siguiendo la moda cortesana de la época que incluye el



Fig. 6. de Bernard van Orley, *Carlos V*, Museo del Louvre, París.



Fig. 7. de Bernard van Orley, *Carlos V*, Museo de Bellas Artes, Budapest.

sombrero, con una de las manos colocada en primer plano en actitud dialogante y destacando sobre todo el gran collar con el Toisón de Oro, que es de los pocos elementos que nos indica sus dignidades. Se ha apuntado que ésta se trata de la primera imagen oficial de Carlos¹⁶ en la que todavía se puede observar la indecisión y la falta de personalidad del príncipe¹⁷; hasta llegar al

¹⁶ Checha, Fernando, *Carlos V. La imagen del poder...*, op. cit., p. 32.

¹⁷ Checha, Fernando, *Carlos V y la imagen del héroe...*, op. cit., pp. 34-35.

ejemplar del museo de Budapest, considerado como la obra cumbre de la serie en la que quizá manifieste una mayor fuerza y energía en su personalidad¹⁸ al tiempo que es el único que muestra al ya emperador con una actitud un tanto diferente al representarlo de perfil y con el mentón elevado. Como hemos dicho, son éstos, años trascendentales en el ascenso del poder político de Carlos, lo cual se refleja de manera sutil y sin estridencias en dichos retratos en los que se pasará de la representación de un simple conde de Flandes a la de un rey y, posteriormente, de un emperador con el consiguiente aumento de dignidad que ello conlleva. Así por ejemplo en algunos ejemplares de este modelo se observa un broche en el sombrero con una corona real, que haría alusión a su proclamación como rey de Castilla y Aragón a la muerte de su abuelo Fernando el Católico en 1516, lo cual permite datar dichos retratos como muy pronto en esa fecha; mientras que en los que no aparece este detalle necesariamente deben ser anteriores¹⁹. El del museo de Budapest se sitúa ya en 1520, año en el que Carlos es coronado emperador en Aquisgrán, quizá debido a ello se le representa de perfil para dotarle de una mayor energía y dignidad²⁰ y colocarle, ya como emperador, como digno heredero de su abuelo Maximiliano, representado en conocidos retratos también de perfil. Es a partir de este momento cuando se fija la imagen definitiva de Carlos V, comenzando el proceso de mitificación heroica que culminará en los magistrales pinceles de Tiziano.

El modelo creado por Van Orley se difundirá en mayor grado a través de las estampas atribuidas a Hans Weiditz. Las más conocidas son dos versiones de un mismo grabado, una en la que se le representa como rey de España (fig. 8) y la otra también como candidato al Imperio (fig. 9). Ambas se suelen datar hacia 1519 y en ellas resulta sumamente evidente la relación con el



Fig. 8. Hans Weiditz, *Carlos V como rey de España*, Biblioteca Nacional, Madrid



Fig. 9. Hans Weiditz, *Carlos V como candidato al Imperio*, Biblioteca Albertina, Viena.

retrato de Maximiliano I de Durero tanto en su versión pintada (Kustistorisches Museum) como grabada. Carlos aparece representado de modo muy similar a como lo hace su abuelo, incluso con

¹⁸ *Ibid.*, p. 37.

¹⁹ *Carolus. Charles Quint...*, op. cit., n° 40, pp.192-193.

²⁰ Checha, Fernando, *Carlos V y la imagen del héroe...*, op. cit., p. 37.

el sombrero y el broche muy parecidos, pero sobre todo portando la granada, atributo y emblema característico de Maximiliano y luciendo de modo ostensible el collar con el Toisón de Oro, que, como hemos, visto es de los pocos elementos que en los retratos juveniles nos hablan de las dignidades de Carlos. Las diferencias más significativas entre las dos estampas es que en la que le representa sólo como rey de España, aparece una especie de enmarque con un arco de medio punto sobre dos columnas; por lo demás las otras diferencias apreciables responden a la referencia directa a su candidatura al imperio. En una sólo aparecen referencias a la Monarquía Hispánica concretadas en el escudo con el águila de San Juan, y el yugo y las flechas propios de la iconografía de los Reyes Católicos además de incluir las dos columnas con el *plus ultra*, propio de Carlos, pero en su versión alemana²¹. En la otra, aparte de incluir estos elementos comunes a ambas, se añade también la corona imperial. Parece por tanto evidente la intención de presentar una imagen de Carlos como sucesor y heredero de dos de los soberanos más poderosos del momento, por un lado los Reyes Católicos y por el otro el emperador Maximiliano, lo cual justifica plenamente su candidatura imperial, al tiempo que le acredita como el más idóneo para alcanzar dicha dignidad²². Otro retrato significativo es el grabado por Daniel Hopfer que le representa completamente de perfil y rodeado de complejos grutescos de inspiración clásica²³.

De estos años son también característicos algunos bustos esculpidos de Carlos que le representan de modo muy semejante a como aparece en los retratos pictóricos y grabados. Los más significativos son los atribuidos a Conrad Meit²⁴ en Gante (fig. 10), Brujas y el anónimo flamenco del Museo de Escultura de Valladolid²⁵ (fig. 11).



Fig. 10. Atribuido a Conrad Meit, Carlos V, Museo voor Schone Kunsten, Gante.



Fig. 11. Anónimo, Carlos V, Museo de Escultura, Valladolid.

Como rey de España se le representa en un interesante retrato de la Galería Caylus de Madrid considerado de mano de Bernaert van der Stock (fig. 12). El hecho de representarlo con

²¹ *Los austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1993, nº 31, p. 51.

²² *Carolus...*, op. cit., nº 26 y 27, p. 204.

²³ *Carolus...*, op. cit., nº 35, pp. 214.

²⁴ Esta atribución tradicional ha sido puesta en duda relacionándolos con un seguidor de Pietro Torrigiano; véase por ejemplo Checa Fernando, *Carlos V. La imagen del poder...*, op. cit., pp. 33-34 y *Carolus. Charles Quint...*, op. cit., nº 39, p. 192.

²⁵ *Carolus...*, op. cit., nº 34, pp. 212-213.

cetno real y sin ningún distintivo imperial ha permitido fecharlo hacia 1516-1517 en que ya es rey de España pero todavía no ha alcanzado la dignidad imperial²⁶.



Fig. 12. ¿Bernaert van der Stock?. *Carlos V con el cetro real*, Galería Caylus, Madrid.

Si la coronación imperial en Aquisgrán en 1520 supone un hito fundamental en el desarrollo iconográfico de la imagen del emperador, los años que vienen a continuación suponen de hecho el cambio en la construcción definitiva de la imagen de Carlos V hacia el clasicismo heroico *all'antica*. Varios acontecimientos políticos de trascendental importancia determinaron dicha evolución. Por un lado la victoria sobre el rey de Francia Francisco I en la batalla de Pavía en 1525 y el Saco de Roma de 1527, le colocaban como amo y señor de Italia y del resto de la Cristiandad, proceso que culminará con la coronación imperial por el papa Clemente VII en Bolonia en 1530 y el triunfo en Túnez en 1535. Esta relación con Italia es determinante en la fijación definitiva de la imagen del emperador cada vez más alejado de sus primeras representaciones como caballero borgoñón y conde de Flandes en las que los ecos de los ideales caballerescos

medievales, propios de la cultura borgoñona de la corte de Maximiliano I son evidentes²⁷. A partir de este momento, se utilizarán todos los recursos retóricos y plásticos del Renacimiento Italiano en la progresiva glorificación mítica y heroica de Carlos V como un auténtico César clásico.

Pero detengámonos un momento en esas primeras representaciones de tono todavía medievalizante y caballeresco de Carlos V, en las que se advierte la poderosa influencia de las ideas que, en torno al retrato, había vertido Erasmo de Róterdam (una de las figuras intelectuales más significativas y destacadas del humanismo del momento) en su *Educación del príncipe Cristiano*, obra que había sido dedicada a Carlos con motivo de su mayoría de edad en 1515. Este breve tratado fue escrito por Erasmo respondiendo a la tarea que le había sido encomendada como consejero del joven Carlos de Habsburgo y en él advertía al príncipe de los peligros cortesanos y le instruía sobre como debía desempeñar su misión. Allí encontramos algunas ideas en relación con el retrato del príncipe y la adulación que se puede contener en ellos, recomendando que se evite en los siguientes términos: “Existe también una disimulada adulación en los retratos, en las esculturas y en los títulos. Así Apeles aduló a Alejandro Magno al pintarlo blandiendo el rayo con su mano. Y Octavio se complacía en que lo representasen con la efigie de Apolo. Los descomunales colosos contribuyen a lo mismo [...] Quizás esto le parecerá a alguien una nadería, pero tiene alguna importancia que los artistas representen al príncipe con el atavío que es más digno de un príncipe sabio y grave”²⁸. Es decir recomienda la sencillez y simplicidad en la representación de los príncipes, que es la que observamos en los primeros retratos del joven Carlos, desprovistos de cualquier otro atributo que no sea el collar con el Toisón de Oro, pues “el contenido regio no necesita para expresarse la recurrencia a la alegoría ni al elemento simbólico,

²⁶ Checa, Fernando, *Carlos V. La imagen del poder...*, op. cit., pp. 35-36; Carulos. *Charles Quint...*, op. cit., nº 118, p. 243.

²⁷ Checa, Fernando, *Carlos V. La imagen del poder...*, op. cit., pp. 168-169.

²⁸ Erasmo de Róterdam, *Educación del Príncipe Cristiano*, Madrid, Tecnos, 1996, pp. 90-91.

ya que la sola presencia de las figuras explica, por su verismo, el carácter real de las personas retratadas²⁹. A pesar de que la historia y evolución del retrato de Estado caminará en el futuro por complejos derroteros, siempre hubo un trasfondo en el que estas afirmaciones son más o menos ciertas. Sabido es que se trató de crear una imagen de la majestad real serena, grave, distanciada, desprovista de estridencias; pero también que tras esa aparente sencillez, se escondían complejos códigos perfectamente reglados, que convertían de hecho el retrato regio en un elemento altamente simbólico para aquellos que lo contemplaban. De todos modos habremos de volver sobre esta cuestión más adelante.

Si Erasmo advertía del peligro de la adulación en el retrato real, también le reconocía cierta utilidad señalando el carácter ejemplar y aleccionador del retrato, capaz de generar benéficos sentimientos de emulación en aquel que lo contemplase de modo que “conviene representarlo [al príncipe] haciendo algo que beneficie a la república antes que ocioso, tal como se representó a Alejandro tapándose un oído con la mano opuesta para escuchar una causa. O como a Darío sosteniendo una granada, o como a Escipión restituyendo a un joven a su esposa intacta mientras rechazaba el oro que se le ofrecía. Con estas pinturas aleccionadoras conviene adornar las estancias de los príncipes, no con las que enseñan lascivia, suntuosidad o tiranía³⁰. Precisamente será esta concepción del carácter ejemplificador del retrato regio uno de los usos fundamentales y plenamente extendidos que se le concedieron³¹, utilizado de diversos modos y asociado íntimamente a la idea aristocrática del retrato mismo, defendida por numerosos tratadistas del renacimiento. De nuevo volveremos sobre este interesantísimo tema.

Siguiendo con el ideario erasmista en estas primeras representaciones se trató de crear una imagen del Carlos fundiendo el concepto de virtud heroica y el mito del *Miles Christi*, el héroe cristiano que es el príncipe virtuoso, sabio y pacifista capaz de conjugar las armas con la práctica de las virtudes cristianas³².

Resulta también curioso y significativo reparar en el hecho de que gran parte de los artistas, por no decir todos, que se ocuparon de fijar la inicial imagen del príncipe Carlos, estuvieran al servicio de su tía Margarita, lo cual confirma el destacado papel que ésta jugó en la creación de los primeros modelos de representación del joven Carlos, del que era necesario ir creando una imagen oficial que fuese abonando el terreno, para dar respuesta a las necesidades propagandísticas acordes con las esperanzas políticas depositadas en él.

A esta época de principios de los años treinta y antes del definitivo viraje de la imagen de Carlos V hacía el lenguaje clasicista de tono heroico con Tiziano, corresponden ciertos retratos interesantes del emperador en los que todavía se encuentran ecos de modelos del norte, pues, no en vano, no están aún realizados por pintores italianos. Es muy sugestivo comprobar como algunos de ellos han sido interpretados de una manera muy particular debido a la actitud que muestra el emperador en dichos retratos, en relación con los delicados acontecimientos histórico-políticos del momento y las ideas de los tratadistas artísticos desde la antigüedad. Se trata concretamente de los retratos de Jan Cornelisz Vermeyen (taller) en el Museo de Bellas Artes de

²⁹ Checa, Fernando, *Carlos V y la imagen del héroe...*, op. cit., p. 34.

³⁰ Erasmo de Róterdam, *Educación del Príncipe...*, op. cit., p. 91.

³¹ Veremos que será de fundamental importancia en el caso de Carlos II.

³² Checa, Fernando, *Carlos V. La imagen del poder...*, op. cit., pp. 19-20.

Bélgica, Joos van Cleve³³ (fig. 13) y el desaparecido realizado por un seguidor de Vermeyen. Los tres, dejando a un lado cuestiones formales, presentan una característica común en el modo en como está representado el emperador con una de las manos en evidente movimiento. Esto ha sido interpretado en función del valor que en la retórica se concedía al lenguaje gestual, a los ademanes para expresar ideas o estados de ánimo³⁴. Todos estos retratos “parlantes” se fechan después de su primera visita a Italia, entre las dietas de Augsburgo (1530) y Ratisbona (1532) momentos en los que todavía el emperador creía en el posible acuerdo con los protestantes, lo cual podría explicar la actitud comunicativa y conciliadora que muestra en ellos³⁵.

Pero como dijimos, el cambio fundamental en relación con la imagen de emperador, se opera en torno a los pintores italianos y el lenguaje del clasicismo propio del Renacimiento y manierismo de éste país. Tras algunos fracasos iniciales con la utilización de la alegoría,



Fig. 13. Joos van Cleve, *Carlos V*, Stichting Historische Verzamelingen van Het Huis Oranje-Nassau, La Haya.



Fig. 14. Parmigianino, *Retrato alegórico del emperador Carlos V*, Rosenberg & Stiebel, Inc., Nueva York.

pasaremos a la definición de la majestad imperial por Tiziano, el cual tampoco se libró al principio, como veremos, de algunos desaciertos a la hora de plasmar la imagen más adecuada de la dignidad imperial de Carlos V.

La estancia de Carlos V en Bolonia para su coronación, supuso la congregación de numerosos artistas deseosos de ganarse el favor del emperador. Es en este contexto donde surge el retrato alegórico, que, en principio, se prestaba perfectamente a la exaltación y glorificación de la imagen imperial pero que, como veremos, supuso un completo fracaso pues no respondía a la concepción del nuevo modelo de retrato de Estado que, alrededor del emperador, se estaba gestando en aquellos momentos y cuyo máximo exponente será, como no, Tiziano.

³³ *El Linaje...*, op. cit., nº 2.3, p. 220.

³⁴ Falomir, Miguel, “En busca de Apeles. Decoro y verosimilitud en el retrato de Carlos V”, en *Carlos V. Retratos de Familia*, Madrid, 2000, p. 159-161.

³⁵ *Ibidem*.

El caso paradigmático lo encontramos en el *retrato alegórico de Carlos V* (fig. 14), de Parmigianino, realizado en Bolonia hacia 1530 durante la estancia del emperador³⁶. En él, la mitificación y exaltación de la figura imperial a través de la retórica del lenguaje alegórico es evidente. Se representa al emperador elegantemente vestido con armadura y espada que aferra con su mano izquierda, mientras la derecha sujeta el bastón de mando que apoya sobre un globo terráqueo que le entrega un Hércules niño; en la parte superior la figura alada de la Fama le ofrece el olivo y la palma, símbolos de la victoria. Resulta evidente la naturaleza propagandística y aduladora del retrato en el deseo de glorificar al emperador presentándole como el nuevo hércules cristiano dominador del mundo³⁷. No está claro el papel que pudo llegar a jugar el propio Parmigianino en la concepción de las alegorías del cuadro o si, por el contrario, éstas correspondieron a Pietro Aretino que se encontraba a la sazón en Bolonia con la intención de ganarse el favor del emperador³⁸. De cualquier modo el fracaso de Parmigianino fue total pues a pesar de que Vasari afirma que agradó mucho al emperador, la realidad es que éste nunca llegó ni siquiera a recibir el cuadro que paso por diversas peripecias³⁹, lo cual justifica el mismo Vasari aseverando que el pintor no lo consideró suficientemente digno como para regalárselo⁴⁰.

A pesar de que muchos tratadistas italianos del momento, entre ellos Pietro Aretino, consideraban la alegoría en el retrato como el medio más apropiado en las representaciones imperiales, lo cierto es que los derroteros del retrato de Estado irán por caminos bien diferentes magistralmente definidos por Tiziano que, tras su primer encuentro con el emperador, supo comprenderlo perfectamente. De hecho, como veremos, a pesar de que Aretino, amigo de Tiziano, le recomendaba incluir grandilocuencias alegóricas en los retratos del emperador, éste las rechazó siempre quizá porque llegó a entender el escaso entusiasmo que los alardes alegóricos despertaban en Carlos V, más interesado en construir una imagen del poder imperial que él representaba, a través del aspecto imponente y majestuoso de su propia persona, de su sola presencia sin complejos artificios retóricos. Esto sin embargo no descarta que en los retratos de Carlos V por Tiziano encontremos, tras esa aparente sencillez, multitud de significados y referencias simbólicas aunque, como digo, siempre de un modo muy sutil y atemperado.

1.1 La codificación definitiva de la imagen imperial por Tiziano

El primer encuentro entre Tiziano y el emperador tuvo lugar en Bolonia, a donde fue llamado por Federico Gonzaga que sirvió de intermediario para que el pintor veneciano realizase el primer retrato del emperador. Es un tema todavía abierto a discusión el aspecto que pudo tener este primer retrato puesto que ha desaparecido. Se tiende a identificar con un retrato armado y sosteniendo una espada en alto perdido pero que conocemos gracias a que habría servido como modelo para un grabado de Giovanni Brito pocos años posterior⁴¹ (fig. 15) y del que existe

³⁶ Expuesto en *Carolus*, op. cit., nº 227, p. 430.

³⁷ Checa, Fernando, *Carlos V y la imagen del héroe...*, op. cit. pp. 39-40.

³⁸ Checa, Fernando, *Carlos V. La imagen del poder...*, op. cit., 178; Falomir, Miguel, “En busca de Apeles...”, op. cit., pp. 162-164.

³⁹ Falomir, Miguel, “En busca de Apeles...”, op. cit., pp. 166.

⁴⁰ Checa, Fernando, *Carlos V. La imagen del poder...*, op. cit., 178

⁴¹ Sobre la fecha del grabado tampoco hay unanimidad entre los diferentes investigadores, ofreciendo posibilidades que van desde el mismo 1530 hasta 1536. *Carolus*, op. cit., nº 74, p. 266.

también una copia de Rubens (fig. 16) (Colección Lord Mountgarret, Yorkshire, Inglaterra). Sin embargo ambas representaciones presentan importantes diferencias entre si lo cual se ha intentado explicar por la supuesta existencia de dos originales diferentes, o debido a variaciones introducidas por Brito para adaptarse al formato de la estampa⁴². Se concretan éstas en que en el grabado el emperador apoya la espada en su hombro, mientras que en la pintura la sostiene en la mano derecha a media altura mientras apoya la izquierda elegantemente en la cadera, amen de aparecer al fondo sobre una especie de podium el casco empenachado.



Fig. 15. Giovanni Britto (según Tiziano), *Carlos V con la espada en la mano*, Biblioteca Albertina, Viena.



Fig. 16. Rubens (según Tiziano), *Carlos V con la espada en la mano*, Colección Lord Mountgarret, Yorkshire.

Un hecho más o menos claro es que si debió existir un retrato armado del emperador realizado por Tiziano pues Vasari escribe: *dicesi che l'anno 1530, essendo Carlo quinto imperatore in Bologna, fu dal cardinale Ipolito de Medici, Tiziano per mezzo di Pietro Aretino, Chiamato là, dove fece un bellisssimo ritratto di sua maestà tutto armato che tanto piacque, che gli fece donare mille scudi*⁴³.

En lo que parece existir también cierta unanimidad entre los diferentes investigadores es en el escaso éxito obtenido por Tiziano con esta primera representación imperial que no despertó demasiado interés en el emperador⁴⁴, contándose la conocida anécdota de que pagó sus servicios tan sólo con un ducado de oro⁴⁵. Las razones que pudieron determinar este inicial fracaso del pintor se han intentado explicar aduciendo diversos argumentos, aunque lo cierto es que quizá sea una conjunción de todos ellos lo que pudo llevar a ese rechazo por parte del emperador. En primer lugar resulta evidente que en este retrato armado con la espada, el pintor veneciano siguió los modelos nórdicos de representación, quizá porque creyó que debía atenerse a esos prototipos que

⁴² Un resumen sobre el complejo asunto del primer retrato o retratos armados del emperador por Tiziano en Ferino-Pagden, Sylvia, "La imagen ideal y natural del poder: los retratos de Carlos V por Tiziano" en *Carolus, op. cit.*, pp. 69-72, donde se recoge la principal bibliografía sobre el tema.

⁴³ Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Novara, 1967 (testo dell' edizione giuntina, 1568), volume settimo, p. 321.

⁴⁴ A pesar del testimonio de Vasari, siempre tan diplomático.

⁴⁵ Ferino-Pagden, Sylvia, "La imagen ideal y natural del poder...", *op. cit.*, p. 70.

de sobra le eran familiares a Carlos V⁴⁶; a este respecto recuérdese que en uno de sus primeros retratos se le representa de modo muy similar sosteniendo la espada⁴⁷. En este sentido, quizá el emperador al contemplar el retrato por Tiziano de Federico Gonzaga, quisiese algo similar, como recuerda Aretino⁴⁸ y Tiziano al continuar en cierta medida con prototipos nórdicos de tradición medieval no le ofrecía nada diferente de lo que ya conocía. Es posible que precisamente por ser un modelo representativo de evidente raigambre medieval propia del mundo germánico y, por tanto, extraña a la pintura italiana⁴⁹, no satisficiera a Carlos V que deseaba y necesitaba una nueva tipología de retrato de Estado adecuada a su dignidad imperial, y que diese respuesta a sus necesidades representativas y propagandísticas como emperador, pero alejado de esa tradición medieval y también borgoñona de sus primeros retratos cuando aún era un simple conde de Flandes. Ahora era el monarca más poderoso de la Tierra en una época diferente, y quizá el contacto con la realidad artística del Renacimiento italiano con su vuelta al clasicismo, le hiciera ver las posibilidades que aquella pintura le ofrecía frente a los viejos y rígidos modelos medievales.

Tres años después de esta primera intentona, en otra de las estancias boloñesas de Carlos V, Tiziano realizó el famosísimo retrato de *Carlos V con un perro*⁵⁰ (fig. 17), que se convertirá a partir de entonces en paradigma del retrato de aparato, de lo que se entendía por la representación de la majestad regia del monarca del Renacimiento con las características de elegancia, gravedad, distancia, serenidad, dignidad, etc. Precisamente sobre las que incidirán los retratos posteriores de Felipe II en los que, como veremos, se combinan las dos tradiciones retratísticas más importantes del siglo XVI: la veneciana y la nórdica, para construir definitivamente la peculiar idea de majestad regia de la Casa de Austria continuada posteriormente por la escuela española, heredera de dichos modelos⁵¹.

Sin embargo aquí Tiziano también utilizó un modelo nórdico al copiar el original del alemán Jacob Seisenegger⁵² (fig. 18), pero añadiéndole las características del clasicismo italiano con absoluta maestría, hasta convertirlo en uno de los hitos fundamentales en la evolución del retrato cortesano. Mucho se ha especulado sobre quién copio a quién, ofreciéndose ambas posibilidades⁵³; pero lo que realmente importa a nuestro propósito es que con esta obra se produce la consagración definitiva del retrato de cuerpo entero (frente a los de busto de la tradición

⁴⁶ No parece posible que una de las razones del escaso éxito de la pintura fuese que era una imagen extraña al emperador, pues tanto su abuelo, su padre, como él mismo de niño, fueron representados de esta manera; Falomir, Miguel, “En busca de Apeles...”, *op. cit.*, p. 166.

⁴⁷ Kusche, Maria, “El caballero cristiano y su dama...”, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁸ Ferino-Pagden, Sylvia, “La imagen ideal y natural del poder...”, *op. cit.*, p. 70.

⁴⁹ Falomir, Miguel, “Decoro y verosimilitud...”, *op. cit.*, p. 164.

⁵⁰ Véase la ficha del catálogo de la reciente exposición *Tiziano*, Madrid, 2003, nº 18 en la que se recoge la bibliografía esencial. Fue restaurado hace pocos años, véase *Tiziano. Técnicas y restauraciones*, Madrid, 1999.

⁵¹ Checa, Fernando, *Felipe II. Mecenas de las artes*, Madrid, 1993, pp. 100-109, 190-194, 441-445. Muchas de las ideas que en este libro se recogen acerca de la construcción de la imagen de Felipe II, aparecían ya expresadas en “Felipe II en El Escorial...”, *op. cit.*, pp. 121-139.

⁵² Al parecer el pintor alemán realizó varios ejemplares de este mismo modelo, véase Kusche, Maria, “El caballero cristiano y su dama...”, *op. cit.*, pp. 53-55. Ha existido siempre una polémica sobre quién copió a quién; aunque últimamente parece haberse demostrado que el prototipo original

⁵³ Últimamente parece haberse demostrado que el prototipo original procede efectivamente de Tiziano y el que copió fue realmente Seisenegger.

flamenca) que será el más significativo en la representación oficial de los monarcas de la Casa de Austria⁵⁴.

El caso es que con este retrato Tiziano consiguió satisfacer al emperador pues no en vano en una carta dirigida al duque de Mantua, Federico Gonzaga, se afirma que “*Tiziano ha fatto lo Imperatore tanto naturale che tutti questi lo vedono da divino*”⁵⁵. De esta manera el pintor conseguía al fin granjearse el favor del emperador que le recompensó, ahora si, con la considerable cantidad de 500 escudos además de ennoblecerle declarándole Caballero de la Espuela de Oro y nombrarle Conde del Laterano, llegando incluso a llamarle su “Apeles”



Fig. 18. Jacob Seisenegger, *Carlos V con un Perro*, Kunstistorisches Museum, Viena



Fig. 17. Tiziano, *Carlos V con un perro*, Museo del Prado, Madrid.

otorgándole, de este modo, la exclusividad de su retrato como hiciera Alejandro, en un gesto un tanto retórico que le permitía equipararse a uno de los grandes monarcas de la antigüedad⁵⁶.

Será a partir de ese momento cuando se inicie una “especial” y peculiar relación entre Tiziano y los Habsburgo hispanos que se prolongará durante el reinado de Felipe II, aunque el pintor veneciano nunca llegó a pisar España.

Por lo que respecta al retrato con el perro, tanto el de Seisenegger como el de Tiziano son virtualmente idénticos, aunque veremos que éste último introdujo sutiles pero trascendentales modificaciones que contribuyeron decisivamente a crear la imagen de la *maiestas* imperial de

⁵⁴ Checa, Fernando, *Carlos V y la imagen del héroe...*, op. cit., p. 44.

⁵⁵ Kusche, Maria, “El caballero cristiano...”, op. cit., p. 61, citando a Whetey, Harold, *The Paintings of Titian, II: The Portraits*, Londres, 1971, p. 21, nota 87, nº 20.

⁵⁶ *Ibidem*.

Carlos V⁵⁷. Se representa al emperador en primer plano, lujosamente vestido con indumentaria cortesana y acariciando un perro. Está ubicado en una sencilla estancia con fondo neutro en la que tan sólo hay como elemento accesorio una cortina verde. A pesar de una evidente dependencia de un modelo respecto al otro, la imagen de Carlos V que transmiten uno y otro retrato son bien diferentes. Tanto la pose, ademanes, vestimenta, incluso el perro⁵⁸ así como la composición no cambian. Sin embargo observando ambos cuadros detenidamente encontramos sutiles y magistrales cambios introducidos por Tiziano en su versión, consiguiendo dotar la figura del emperador de una dignidad y majestad acorde a su rango imperial. En primer lugar actuó sobre la apariencia del emperador, alterando sutilmente las proporciones de su figura haciéndole parecer mucho más estilizado y esbelto que la corpulenta figura que nos muestra Seisenegger, de un hombre de discreta estatura como parece que correspondía a la realidad⁵⁹. Las modificaciones de Tiziano son también evidentes en el rostro de Carlos V, al que le ha alzado los párpados, proporcionándole de este modo una mirada y expresión mucho más penetrante y viva que la que muestra en el cuadro de Seisenegger en el que los párpados le caen sobre los ojos dando la sensación de una persona con un carácter distraído y en cualquier caso menos fuerte e imponente⁶⁰. Pero la dulcificación de los rasgos del rostro del emperador no se quedan ahí, sino que Tiziano “corrigió” otros sus defectos más acusados y que será una de las características más conocidas de la fisonomía dinástica de los austrias: el marcado prognatismo, tan evidente también en los retratos del último representante de la dinastía. Al parecer dicho defecto era tan acusado en Carlos V que le dificultaba expresarse con facilidad, le impedía cerrar la boca e incluso comer correctamente. Tanto es así que varios testimonios contemporáneos (y no precisamente de enemigos) así coinciden en señalarlo. Un italiano se expresaba en 1525 en los siguientes términos refiriéndose a esta característica del rostro del emperador: “su maxilar inferior es tan ancho y tan largo que no parece natural de aquel cuerpo, sino postizo, donde sucede que no puede, cerrando la boca, unir los dientes inferiores con los superiores [...] de donde en el hablar balbucea alguna palabra, la cual frecuentemente no se entiende muy bien”⁶¹. Y Alonso de Santa Cruz, cronista de Carlos V, afirmaba que “tenía la dentadura tan desproporcionada con la de arriba que los dientes no se encontraban nunca, de lo cual se seguían dos daños: el uno el tener el habla en gran manera dura [...] y lo otro en el comer mucho trabajo”⁶².

De ahí que en muchos de sus retratos de juventud aparezca con la boca entreabierta siendo perfectamente visible la dentadura, lo cual, dentro de la teoría del retrato de la época no era conveniente mostrar pues se alejaba del canon clásico. En estos términos lo exponía Francisco de Holanda en uno de los tratados clásicos sobre el retrato regio del Renacimiento: “y no deje de trabajar un poco más la boca y tenga aviso de en toda su vida no pintar dientes a ninguna boca [...]

⁵⁷ Aquella *maestà leggiadra* con la que Ridolfi calificaba las representaciones de Carlos V por Tiziano; en Mancini, Matteo, “La elaboración de nuevos modelos en la retratística Carolina: la relación privilegiada entre el emperador y Tiziano”, en *Carlos V y las artes. Promoción artística y Familia Imperial*, Valladolid, 2000, p. 221.

⁵⁸ En realidad sí existe una pequeña diferencia pues en el retrato de Seisenegger se puede apreciar una mayor porción del perro que en realidad se trata de una perra, lo cual se encargó de dejar claro al pintarle los pezones, algo que resulta imposible percibir en el de Tiziano. Esto parece jugar a favor de la teoría de que Seisenegger retrató a Carlos V del natural; véase *Tiziano, op. cit.*, nº 18.

⁵⁹ Falomir, Miguel, “En busca de Apeles...”, *op. cit.*, pp. 170-171.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 171.

⁶¹ Recogido en *Ibid.*, p. 159.

⁶² Recogido en *Ibid.*, p. 172.

Porque es clara señal de ignorante al que pinta los dientes en alguna figura o hace la boca de manera que se le parezcan”⁶³. Sin embargo seguidamente afirma “mas hay ciertas genealogías de Príncipes y Reyes, como son el Rey Nuestro Señor y lo fue el emperador don Carlos y sus descendientes, los cuales tienen el bezo de abajo un poco descuidado y revelado hacia fuera, lo cual denota majestad, y, aunque en alguna manera parece abrirse la boca no por eso descubre los dientes sino quedan disimulados”⁶⁴, incluso nos dice que “la boca que tiene el bezo de abajo más salido significa magnanimidad”⁶⁵. Da la impresión de que Holanda tiene que recurrir a complejos artificios intelectuales para justificar el tremendo prognatismo del emperador. Esto nos plantea el dilema *imitatio/disimulatio*, es decir, el interesante problema del decoro en el retrato regio, del que más adelante trataremos con detalle.

Pero Tiziano no sólo modificó la figura de Carlos V respecto de la que observamos en el cuadro de Seisenegger, sino que también introdujo decisivos cambios en la composición y en la relación de la figura con el espacio circundante. En este sentido, a pesar de que el cuadro de Tiziano es más pequeño que el de Seisenegger, proporcionó a la composición una mayor profundidad y amplitud espacial al bajar el punto de horizonte de la estancia donde se une el suelo con la pared del fondo. De igual modo, ladeo la cortina que hay detrás del emperador, dejando ahora libre el espacio tras él. Acercó también la figura al borde del lienzo, trayéndola a un primerísimo plano, haciéndola destacar y concediéndola un mayor realce y protagonismo⁶⁶.

El resultado de esta genial operación de Tiziano es una majestuosa imagen del emperador, en la que se aúnan las características propias del peculiar concepto de majestad regia que en el momento se iba creando en torno a la figura de Carlos V y que se consolidará, con caracteres propios, durante el reinado de su hijo Felipe II. Este retrato nos ofrece la imagen del emperador dotado de una sobria elegancia y dignidad, pero todo dentro de la contención y serenidad.

Como dijimos, a partir de este momento, Carlos V otorgó a Tiziano la exclusividad de sus retratos llegando incluso a comparar con Apeles, lo cual, directamente le parangonaba a él mismo con Alejandro. Pero en el proceso de construcción de la imagen del emperador a la clásica que llevará a la mitificación heroica de Carlos V, quedan aún un par de hitos retratísticos de fundamental importancia para la evolución futura del retrato de Estado hispano.

Por un lado, el perdido retrato armado con bastón de mando que ha suscitado no pocos debates en torno a él, y que hoy sólo conocemos por la copia de cuerpo entero realizada por Pantoja para la Biblioteca de El Escorial⁶⁷ (fig. 111), así como por otros numerosos ejemplares de tres cuartos⁶⁸. Es evidente la importancia de este modelo, pues, como veremos con el espléndido retrato armado de Felipe II por Tiziano, se consagra el prototipo de retrato del monarca con armadura que será utilizado posteriormente hasta llegar incluso a Carlos II, cuyos retratos con armadura realizados por Carreño tienen un claro sabor tizianesco.

⁶³ Holanda, Francisco de, “Del sacar por lo natural” en *De la pintura antigua*, 1548. Versión Castellana de Manuel Denis (1563). Hemos manejado la edición facsimilar (2003) de la publicada en Madrid en 1921. p. 271.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 272.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 72.

⁶⁶ Falomir, Miguel, “En busca de Apeles...”, *op. cit.*, pp. 171-172.

⁶⁷ Otro de cuerpo entero también en el Museo de Santa Cruz de Toledo.

⁶⁸ Véase al respecto de la problemática en torno a este modelo, Kusche, Maria, “El Caballero cristiano...”, *op. cit.*, pp. 61-68.

Sin embargo, el retrato con mayor trascendencia no sólo artística sino incluso simbólica para la identidad de los Austrias, es el famoso cuadro de Tiziano, *Carlos V a caballo en la batalla de Mülhberg*⁶⁹ (fig. 109). Es este imponente retrato ecuestre el punto culminante en la creación de la imagen del emperador, donde se concretan los ideales representativos de Carlos V, además de convertirse en imprescindible punto de referencia icónico en los posteriores retratos ecuestres de monarcas de la Casa de Austria.

El cuadro fue realizado en 1548 por Tiziano en Augsburgo, donde fue llamado por el emperador. Conmemora una de las grandes batallas de Carlos V, la victoria contra los protestantes de la liga de Smalkalda en la batalla Mülhberg en 1547. Quizá sea en este retrato donde encontramos de manera magistral el resumen de dos de los ideales fundamentales en torno a los que giró la representación imperial: el heroico medieval caballeresco y el renacentista clásico⁷⁰. Este retrato es expresión paradigmática de la ausencia de alegorías explícitas en los retratos de Carlos V aunque, como veremos, si contiene numerosas pero sutiles y veladas referencias simbólicas y alegóricas, enmascaradas tras esa aparente sencillez y realismo. Tiziano en este momento debía conocer ya muy bien los gustos artísticos del emperador y su entorno señalándose incluso cierta familiaridad de Carlos V con el pintor, hasta el punto de que en Augsburgo quiso que alojasen a Tiziano en una habitación cercana a las suyas para poder verse sin ser vistos⁷¹. Y era habitual que el pintor pasase mucho tiempo con el emperador y tuviera la oportunidad de conversar con él mientras le pintaba: “*Ms. Titiano è stato lungo tempo con S. M. Ces. Per ritrattarla, et mostra di haver hauto tanto gran comodita di ragionare dipingendo*”⁷². Por ello el pintor veneciano era perfectamente consciente del escaso gusto del emperador por la alegoría, como ya se había demostrado en el caso del retrato de Parmigianino. Así, pese a que Aretino escribió a Tiziano aconsejándole realizar un retrato ecuestre de Carlos V en el que se mostrase al emperador armado, y acompañado de las alegorías de “*La Religione e la Fama; l’una con la croce e il calice in mano, che gli monstrassi il cielo; e l’altra con le ali e le trombe, che gli offerisse il mondo*”⁷³; Tiziano obró de manera completamente opuesta no planteando una alegoría expresa al modo tradicional sino mucho más sagaz y refinada.

En este sentido Tiziano si siguió, al menos en la parte descriptiva, la crónica que de la batalla realizó Luis de Ávila y Zúñiga que se convierte así en la fuente literaria del cuadro: “Luego el Emperador y el rey de Romanos con sus escuadrones llegaron a la ribera. Iba el Emperador en un caballo español castaño oscuro [...] llevaba un caparazón de terciopelo carmesí con franjas de oro, y unas armas blancas y doradas, y no llevaba sobre ellas otra cosa sino la banda muy ancha de tafetán carmesí listada de oro, y un morrión tudesco, y una media hasta, casi venablo, en las manos”⁷⁴. Así pues Carlos V viste en el retrato la misma armadura que utilizó en la batalla y que, al igual que la de Felipe II en San Quintín, se conserva aún hoy día en la Real

⁶⁹ Véase por ejemplo el catálogo de la exposición *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, 1998-1999, nº 2; y recientemente *Tiziano..., op. cit.*, nº 31. Ambas fichas con bibliografía.

⁷⁰ Checa, Fernando, *Carlos V y la imagen del héroe...*, *op. cit.*, pp. 49-51 y 124-135; véase también el certero análisis (en parte ya plasmado en el estudio anterior) que hace el mismo autor en *Tiziano y la monarquía hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos VI y XVII)*, Madrid, 1994, pp. 38-46, así como *Carlos V en la batalla de Mülhberg de Tiziano*, Madrid, 2001.

⁷¹ Recogido en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe...*, *op. cit.*, nº 2, p. 285.

⁷² *Ibid.* p. 282.

⁷³ Aretino, Pietro, *Lettere sull’Arte, volume secondo (1543-1555)*, Milano, 1957, p. 212.

⁷⁴ Cito por Checa, Fernando, *Carlos V. La imagen del poder...*, *op. cit.*, p. 271.

Armería de Madrid. Siguiendo la crónica de Zúñiga, vemos igualmente los demás detalles de la indumentaria y del caballo, menos en una cosa que Tiziano ha variado de forma deliberada; la lanza que porta el emperador que no es corta, como dice el cronista, sino larga; lo cual se ha interpretado de un modo muy preciso como a continuación veremos. Por lo demás incluso en la representación de esa atmósfera especial que observamos en el cuadro, Tiziano parece haber tenido en cuenta las palabras de Ávila y Zúñiga: “Aquel día fue de harta calor, y el sol tenía un color que claramente parecía sangriento, y a los que lo miramos, nos parecía que no estaba tan bajo, como había de estar según la hora que era”⁷⁵.

Tiziano ha prescindido de toda referencia explícita a la batalla y a los vencidos, y ha sabido combinar una representación aparentemente naturalista y realista, con el simbolismo implícito que hay en ella a través de sutiles alusiones. En este sentido la crónica de Ávila y Zúñiga nos ofrece quizá algunas de las claves interpretativas del sentido mítico y heroico que se puede aplicar a la pintura: “Fue como la que escriben de Julio César cuando pasó el Rubicón, y dijo aquellas palabras señaladas, y sin duda ninguna cosa más propio no se podría representar a los ojos de los que allí estábamos, porque allí vimos a César que pasaba el río”⁷⁶. Es decir, se compara el paso real del río Elba, que aparece al fondo del cuadro, con el mítico Rubicón, pero no sólo eso, porque se aprovecha también para equiparar la figura del emperador con otro de los héroes clásicos, en este caso Julio César⁷⁷. Sin embargo las referencias clásicas no se quedan ahí, pues son también reveladoras del simbolismo que se le quiso aplicar, las palabras que el cronista nos dice que pronunció Carlos V al acabar la batalla: “Esta victoria tan grande El Emperador la atribuyó a dios, como cosa dada por su mano; y así, dijo aquellas tres palabras de César, trocando la tercera como un príncipe cristiano debe hacer, reconociendo el bien que Dios le hace: ‘Vine, vi, y Dios venció’”⁷⁸. Son precisamente estas palabras las que completan el simbolismo clásico del cuadro con el cristiano; uniendo los elementos paganos con los cristianos en una peculiar asociación.

El mismo hecho de ser un retrato ecuestre, remite a referencias imperiales de tipo clásico, señalándose como posible fuente la escultura ecuestre de Marco Aurelio, tan admirado por Carlos V. Con lo que se nos presenta como emperador victorioso, como héroe guerrero, como un nuevo César, pero en un sentido cristiano. En otras palabras, en esta representación imperial Tiziano consiguió aunar las alusiones de tipo heroico clásico con el espíritu caballeresco medieval del *Miles Christi*, el caballero cristiano de Erasmo. Precisamente en ese sentido se ha interpretado en ocasiones la lanza de gran tamaño que porta Carlos V, frente a la pequeña que describe Ávila y Zúñiga. Tendría pues el significado caballeresco de defensa de la Iglesia conforme a los ideales que aparecen en los libros de caballería como *Tiranc lo Blanc*⁷⁹. Lo cual, de paso, no excluye en absoluto las alusiones a la antigüedad clásica, pues, no en vano, el origen de la caballería tuvo lugar, según el mismo libro, en la misma fundación de Roma⁸⁰. E incluso la lanza ha sido también

⁷⁵ Cito por Checa, Fernando, *Carlos V y la imagen del héroe...*, op. cit., pp. 127-128.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 128.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Cito por Checa, Fernando, *Carlos V. La imagen del poder...*, op. cit., p. 272.

⁷⁹ Checa, Fernando, *Carlos V y la imagen del héroe...*, op. cit., p. 18 y 50.

⁸⁰ *Ibid.* p. 17.

relacionada con uno de los rituales clásicos romanos en relación con el poder de los césares, así como con la lanza de Longinos o el arma de San Jorge, caballero cristiano⁸¹.

En este espléndido retrato Tiziano consigue aunar de modo convincente y sin estridencias, el sentido naturalista con un simbolismo, nunca explícito, basado en las referencias caballerescas medievales y las alusiones clásicas de tipo mítico-heroico; es decir, los dos ideales sobre los que basculó la imagen del emperador. Nos ofrece así la imagen del héroe cristiano como caballero virtuoso, pero al mismo tiempo, héroe clásico y emperador estoico. Es el César cristiano⁸². En definitiva se funde la tradición clásica del retrato ecuestre romano que toma como modelo el *Marco Aurelio*, la medieval y caballeresca propia del mundo borgoñón, y la cristiana y erasmista del *Miles Christi*⁸³.

Pese a que se le muestra como imagen acabada del héroe guerrero en esa doble faceta clásica-cristiana, el retrato pretende ser también una imagen pacifista del príncipe que se ve forzado a la batalla en defensa de la religión católica. Es esta una idea de fuerte raigambre estoica y procedencia erasmista⁸⁴. De ahí también la ausencia de referencias explícitas a la batalla y a vencedores y vencidos en un intento de mostrar a Carlos V como emperador de todos, capaz de aglutinar bajo su poder y dominio un conglomerado heterogéneo de estados diferentes. Una idea política que pronto conocería su fracaso ante la imposibilidad de conciliar católicos y protestantes, conflicto religioso y político que acompañará a los sucesivos monarcas de la Casa de Austria⁸⁵.

En relación con ese concepto estoico observamos el rostro inexpresivo, ensimismado, distante, del emperador lo cual se convertirá en un signo distintivo de la majestad de la Casa de Austria, como se observa claramente en otros retratos de Tiziano como el de Carlos V sentado, el de la emperatriz Isabel o el del príncipe Felipe con armadura.

También en Augsburgo en 1548 Tiziano realizó precisamente ese retrato sedente del emperador que se conserva en Munich (fig. 91). Algunas veces se ha insistido en el carácter “inoficial”, y destinado al uso privado que pudo tener este retrato, mostrando el aspecto más íntimo de un Carlos V avejentado y cansado que muestra un carácter melancólico y resignado⁸⁶ al entrever el fracaso de su ideal político⁸⁷. Sin embargo esta es otra de las tipologías de retrato de Estado, oficial (junto al ecuestre, y en pie como “cortesano” o como guerrero con armadura) en las que quizá se resuma mejor el concepto de *maiestas imperial* cargada de toda la dignidad, gravedad y solemnidad que requería su rango⁸⁸. De hecho era esta una tipología reservada a los pontífices y altos dignatarios eclesiásticos, y considerada como la más noble por algunos de los más importantes tratadistas de la época que escribieron sobre el retrato. Así lo encontramos en Francisco de Holanda cuando nos dice: “alabados son en Italia los retratos sacados todos en pie al

⁸¹ Panofsky, Erwing, *Tiziano. Problemas de iconografía*, Madrid, 2003, pp. 94-96 (publicado originariamente en inglés con el título *Problems in Titian, mostly iconographic*, Nueva York, 1969).

⁸² Checa, Fernando, *Carlos V y La imagen del héroe...*, op. cit., pp. 125-135; Id, *Carlos V. La imagen del poder...*, op. cit., p. 272.

⁸³ Checa, Fernando, “El retrato del Rey: la construcción de una imagen de la majestad en la casa de Austria durante el siglo XVI”, en *Carlos V. Retratos de familia*, Madrid, 2000, p. 152.

⁸⁴ *Ibidem*; Felipe II. *Un monarca y su época. Un príncipe...*, op. cit., nº 2, p. 285.

⁸⁵ *Tiziano...*, op. cit., nº 31., p. 210.

⁸⁶ Esta es desde luego la imagen del emperador que encontramos en algunos testimonios de la época. En una carta de Monseñor Giovanni della Casa a Alejandro Farnese se refiere de este modo al estado de ánimo de Carlos V: “S. M., sta bene della persona ma pensoso e melanconico fuor di modo”; cito por Tiziano..., op. cit., nº 2, p. 282.

⁸⁷ Checa, Fernando, *Carlos V y la imagen del héroe...*, op. cit., p. 50.

⁸⁸ Falomir, Miguel, “En busca de Apeles...”, op. cit., p. 178.

natural, y es porque muestran más del hombre; pero alaban más las figuras que ellos sacan asentados en sus asientos escogidos y quietos, aunque sean belicosos y armados los Príncipes que al natural son pintados en retratos”⁸⁹. Tiziano se inspiró en Rafael de cuyo retrato de Julio II deriva éste de Carlos V e incluso el mismo modelo había ya utilizado para la realización del soberbio retrato del Papa Pablo III. Actuó del mismo modo que Rafael, recurriendo tan sólo a las posibilidades que la pintura le ofrecía en sí misma, sin necesidad de recurrir a complejos artificios retóricos para conseguir dotar al personaje de la majestad y dignidad acorde con su condición⁹⁰. Es la sola presencia mayestática y distanciada del emperador la que consigue transmitir todo ese concepto de majestad que Aretino recogería en un conocido soneto⁹¹.

Con este retrato se plantea el interesante problema de la escasez de retratos sedentes dentro de la Casa de Austria. Pues si bien, como decimos, en principio puede parecer uno de los modos más adecuados de representación del poder en majestad⁹², y así parece que fue entendido



Fig. 19. Tiziano, *La emperatriz Isabel de Portugal*, Museo del Prado, Madrid.

por Tiziano tanto en los retratos de Carlos V e Isabel de Portugal y posteriormente en algunos de Felipe II en que le retrato del mismo modo; no tuvo continuidad en el tiempo, pudiéndose señalar contados ejemplos, prefiriéndose por encima de cualquier otro, el modelo de cuerpo entero con el retratado en pie⁹³.

Tiziano recurrió también al retrato sedente para realizar la efigie póstuma de la emperatriz Isabel de Portugal fallecida en 1539 (fig. 19). De este modo, esta tipología en principio sólo reservada a altos personajes de la Iglesia, pasaba también al plano cortesano utilizada por Tiziano para retratar a algunas esposas de grandes personajes como por ejemplo Eleonora Gonzaga, Duquesa de Urbino, a la que había retratado en 1536. Como decíamos más arriba, en estos retratos sedentes Tiziano sigue el modelo de los retratos de los papas

pintados por Rafael con el retratado de tres cuartos (no en el caso del emperador que aparece de cuerpo entero). Pese a que durante los poco más de trece años que estuvieron casados apenas pasaron juntos dos, debido a las continuas y prolongadas ausencias del emperador, parece que su muerte afectó profundamente al emperador que nunca más volvería a casarse, permaneciendo fiel al recuerdo de Isabel hasta su muerte en Yuste en 1558. En el momento de la muerte de la emperatriz Carlos carecía de un retrato suyo. El modo como, después de ciertos avatares, lo consiguió, constituye una de las historias más curiosas en relación con el retrato del siglo XVI, al tiempo que nos ofrece una buena prueba del tremendo valor que se le concedía a un retrato, en

⁸⁹ Holanda, Francisco de, “Del sacar por lo natural”, *op. cit.*, pp. 275-276.

⁹⁰ Falomir, Miguel, “En busca de Apeles...”, *op. cit.*, p. 178.

⁹¹ Véase también sobre este retrato el análisis que de él hace Mancini, Matteo, “La elaboración...”, *op. cit.*, pp. 226-227, donde lo plantea como el contrapunto complementario al ecuestre.

⁹² Checa, Fernando, *Felipe II. Mecenas...*, *op. cit.*, p. 105; véase también, Id, *Carlos V y la imagen del héroe...*, *op. cit.*, p. 237.

⁹³ Sobre este interesante tema nos ocuparemos con mayor detalle más adelante.

este caso de la persona amada fallecida⁹⁴. Precisamente para mantener vivo dicho recuerdo Carlos escribió, poco después de la muerte de Isabel, a su hermana María pidiéndole que le devolviese un retrato de la emperatriz que ésta misma había enviado tiempo atrás a la tía de Carlos, Margarita de Austria y que Carlos recordaba haber visto en la colección de su tía en Malinas, pensando que era el que más se le parecía : “*je n'en ai trouvé nulle qui mieux la ressemble que cette là [...] Il me souvient que je la vis á Malines, au dit cabinet*”⁹⁵. Poco después recibía de su hermana dicho retrato que, sin embargo, decepcionó mucho al emperador por no encontrar parecido entre el recuerdo que él conservaba de su mujer y la imagen que contemplaba. Probablemente fuera entonces cuando Carlos V concibió la idea de que Tiziano realizase el retrato de Isabel, una vez hubiese encontrado una imagen que pudiese servirle de modelo, ya que Tiziano no llegó nunca a conocer a la emperatriz. Finalmente Carlos se hizo con una imagen “*ch'era molto simile al vero benché di trivial penello*”⁹⁶, según los célebres calificativos de Aretino, que entregó al pintor en Busetto en 1543. De dicho retrato desconocemos su autor y aspecto, aunque se ha especulado con que pudiese ser de Seisenneger, Vermeyen o William Scrots al que se atribuye un retrato contemporáneo de Isabel en el Museo Nacional de Poznam que incluso se ha pensado que pudiese ser aquel que sirviera de modelo a Tiziano⁹⁷. Contando con este modelo, Tiziano trabajó en su retrato durante un par de años. Sin embargo, el resultado no satisfizo plenamente al emperador que encontraba la nariz demasiado aguileña, lo cual debía responder de manera más fidedigna a la realidad, según algunas descripciones contemporáneas del rostro de la emperatriz⁹⁸. Fue esta primera versión la que Carlos llevó consigo a Augsburgo en 1548 para que Tiziano retocara la nariz y debió ser en aquel momento cuando realizara la segunda de las dos versiones, conservada hoy en el Prado. Después Carlos V se llevó los dos retratos consigo en su retiro monástico, hasta que la primera de las versiones fue depositada en la galería de El Pardo donde se perdió para siempre en el incendio de 1604. Hoy aquél primer retrato sólo lo conocemos por algunas copias, como la que se conserva en una colección privada de Florencia, y sobre todo por la estampa de Pieter de Jode. Esta primera versión difiere del retrato conservado en el Prado en que, aparte de que el vestido es diferente, la emperatriz sostiene un pequeño mazo de flores en el regazo y apoya su mano derecha sobre una mesa, apareciendo al fondo en lugar destacado sobre el alféizar de la ventana, la corona imperial que proclama de modo meridiano su elevado rango. Detalle que se ha eliminado en el ejemplar del Prado, aludiéndose tan sólo a la iconografía imperial y a su condición de emperatriz a través de un discreto bordado del águila bicéfala en la cortina. Tampoco aparecen las flores, e Isabel sostiene un libro de oración en la mano. Como se ha señalado, es este un retrato “tipo” de la emperatriz, pues no en vano, como en tantísimas ocasiones debían hacer los retratistas, Tiziano se debió conformar para pintarlo con copiar de otro retrato que además parece que no era de demasiada calidad. No pudo por tanto pintar su retrato “*dal vero*” sino que tuvo que realizar una imagen ideal y codificada de la emperatriz que, en el retrato del Prado presenta una perfecta nariz clásica que obviamente no responde a la realidad a la vista de los testimonios de la

⁹⁴ Sobre el valor sustitutivo del retrato como uno de sus usos y funciones principales, trataremos en otro momento de este capítulo.

⁹⁵ Cito por Checa, Fernando, *Carlos V. La imagen del poder...*, op. cit., p. 275.

⁹⁶ Aretino, Pietro, *Lettere sull'Arte...*, op. cit., vol. II, p. 9.

⁹⁷ Sobre los diferentes retratos de la emperatriz y la problemática en torno a ellos véase Kusche, María, “El caballero cristiano...”, op. cit., pp. 69-73, en donde recoge la bibliografía previa.

⁹⁸ Falomir, Miguel, “En busca de Apeles...”, op. cit., p. 177.

época, amén de otros retratos contemporáneos que muestran esa nariz aguileña que disgustó tanto a Carlos, lo que motivó que lo llevase consigo para que Tiziano lo corrigiese personalmente. Tiziano actuó del mismo modo que en el retrato de Carlos V con el perro, suavizando los rasgos de Isabel tal como deseaba Carlos, para conservar la imagen ideal que tenía de su esposa⁹⁹.

En este lienzo se aprecian con claridad las marcas típicas de la peculiar idea de majestad tal como se entendía en la Casa de Austria, que, como hemos dicho, resultan también perfectamente perceptibles en los otros retratos imperiales que Tiziano realizó en aquellos momentos. Son éstas, esa característica mirada ausente y perdida de Isabel que ni se fija en el libro de horas que tiene en las manos, ni en un posible espectador¹⁰⁰, la misma pose mayestática que adopta, la riqueza del vestido y las joyas. En fin, un “*tutto sommato*”, un “*non so che*” que diría Aretino, que es lo que confiere al retrato esa idea de majestad distanciada con las características que le son inherentes de sencillez, gravedad, continencia, serenidad, etc¹⁰¹.

Tal vez el valor sentimental y emotivo que para Carlos V tuvieron estos retratos de Isabel, explique el hecho de la existencia del retrato doble que une a ambos en una misma pintura. Encontramos en relación con esta tipología de retrato de Estado, similares problemas a los mencionados respecto de los retratos sedentes, por cuanto son realmente escasos los ejemplos que hallamos en la tradición retratística de la Casa de Austria¹⁰². Otra cuestión acerca la que queremos llamar la atención es precisamente sobre la relación entre retrato de Estado y sentimientos de afecto. Es decir, el hecho de que el retrato de un monarca provocase sinceros sentimientos de afecto en la persona que lo contemplaba; en este caso, el de la esposa fallecida, no implica en absoluto que se pueda hablar de retrato privados, “inoficiales”. Y aunque así fuese, lo cual parece demostrarse por el hecho de que el emperador siempre llevó consigo tanto estos retratos de su esposa como el doble, nunca estos retratos nos ofrecen una imagen “de andar por casa” de los monarcas, sino que deben ser siempre entendidos en mayor o menor medida como retratos oficiales, en los que los monarcas aparecen siempre revestidos de toda la dignidad que requería su rango y no equiparados al común de los mortales. Porque, y esto debe quedar muy claro, las categorías sociológicas que hoy día otorgamos a las personas, por muy elevada que sea su condición, no son en modo alguno equiparables al concepto que se tenía en aquella época, y más referido a la monarquía, cuyos representantes eran considerados prácticamente como semidioses. Esto es muy evidente en los retratos que comentamos en los que, a pesar de la enorme carga emotiva que sin duda debieron tener para el emperador, se ajustan perfectamente a los convencionalismos que en la época se consideraban típicos de la expresión de la majestad. Lo cual nos lleva de nuevo al espinoso problema de la compleja delimitación entre la esfera de lo público y lo privado¹⁰³. En otras palabras, estos retratos acompañaron siempre, desde su realización, a Carlos V que incluso antes de morir pidió contemplar por última vez el retrato de su esposa. Es

⁹⁹ Falomir, Miguel, “En busca de Apeles...”, *op. cit.*, 177; Id, *Tiziano...*, *op. cit.*, nº 30, p. 208.

¹⁰⁰ Felipe II. *Un monarca y su época. Un príncipe...*, *op. cit.*, nº 3. p. 286; Checa, Fernando, *Carlos V. La imagen del poder...*, *op. cit.*, pp. 275-276.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² Trataremos esta cuestión en un momento posterior de este trabajo cuando nos ocupemos de los retratos dobles de Carlos II y Mariana de Austria que son muy significativos y elocuentes a este respecto.

¹⁰³ Falomir, Miguel “Imágenes de poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II” en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe...*, *op. cit.*, p. 204, nota 7.

evidente que Carlos desarrolló un fuerte sentimiento afectivo respecto a ellos, lo que, unido a todo el episodio de su obtención, los sitúa sin duda en la esfera de lo privado y familiar del emperador. Y sin embargo, las imágenes que contemplamos son sin duda retratos de Estado, oficiales, en los que no cabe concesión alguna a la intimidad, familiaridad o expresión de sentimientos de afecto, sino que se atienen a unas pautas muy codificadas en las que nada se deja al azar, con el fin de hacer bien patente ese concepto de majestad. Es decir, el uso privado que un miembro de la realeza pudiese hacer del retrato de un familiar, no creemos que esté reñido con el hecho de que dicha imagen responda a pautas oficiales de representación.

Volviendo al retrato doble, éste fue también pintado por Tiziano en Augsburgo en 1548. Perdido, hoy sólo lo conocemos por la copia de Rubens (fig. 84). Como apuntamos más arriba, dentro de ese proceso de recuperación y perpetuación de la imagen de su esposa iniciada por Carlos con los retratos encargados a Tiziano, el punto culminante sería la realización de este retrato doble que mostraba a los dos esposos en el mismo espacio, conseguido de nuevo de una modo artificioso al unir el retrato perdido de la emperatriz fallecida con el sedente del emperador, de un modo ciertamente frío y distante, sin que entre ellos exista comunicación o gestos de complicidad y afecto¹⁰⁴. De nuevo encontramos aquí plasmada esa imagen de majestad distanciada, la *maiestas imperial*, que Aretino captó en el soneto titulado *Nel ritratto de lo imperadore*¹⁰⁵.

Los retratos de Augsburgo en 1548 fueron los últimos que Tiziano hizo del y para el emperador. Aunque también en gran medida debemos considerar como retrato colectivo *La Gloria*, encargado por Carlos V durante el segundo encuentro con Tiziano en Augsburgo en 1550-1551¹⁰⁶. El cuadro fue terminado en 1554 y enviado a Bruselas, posteriormente se instaló en el altar mayor del monasterio de Yuste y, años después de la muerte del emperador fue trasladado a El Escorial donde permaneció hasta su ingreso definitivo en el Museo del Prado. Es un cuadro de complejo significado¹⁰⁷, pero nosotros tan sólo nos detendremos en señalar los aspectos retratísticos que lo convierten en una mini galería familiar. En el gran lienzo aparecen representados de manera perfectamente identificable el emperador Carlos V, su mujer Isabel de Portugal arrodillados ambos y cubiertos por un sudario y, tras ellos, es también visible el retrato inequívoco del príncipe Felipe. Más problemáticas resultan las identificaciones de otra de las hijas del emperador, Juana, y las hermanas de éste, Leonor y María¹⁰⁸. Los miembros de la familia imperial aparecen arrodillados en actitud de adoración perpetua, rogando por la salvación eterna de su alma, en lo que se ha convertido en una de las imágenes clásicas de la piedad y devoción de la Casa de Austria, que se transformó en seña de identidad dinástica y que, tiempo después, quedaba definitivamente glorificada en el impresionante conjunto funerario encargado a Pompeo Leoni para el presbiterio de El Escorial. Cenotafios en los que el contenido dinástico quedaba indisolublemente ligado al religioso.

¹⁰⁴ Falomir, Miguel, “En busca de Apeles...”, *op. cit.*, p. 177.

¹⁰⁵ Aretino, Pietro, *Lettere sull'Arte...*, *op. cit.*, vol. II, p. 264.

¹⁰⁶ Momento en el que realizaría también el retrato con armadura del entonces príncipe Felipe, que, como veremos, constituye uno de los puntos referenciales en la construcción de la imagen oficial de Felipe II.

¹⁰⁷ Véase por ejemplo Tiziano..., *op. cit.*, nº 35, pp. 220-223.

¹⁰⁸ Véase al respecto Civil, Pierre “La familia de Carlos V...”, *op. cit.*, p. 55.

2. Felipe II. La construcción de la Majestad Real.

2.1. Tiziano y Moro. Creadores del retrato de corte hispano

Si con su padre el emperador y Tiziano, se sientan las bases del futuro desarrollo del retrato cortesano o de Estado de la Monarquía Católica, será con Felipe II, este ya si un rey “español”, cuando se cree la escuela española de retratistas que recogen y continúan la tradición de retratos de Tiziano y Antonio Moro. Estas son las dos grandes figuras sobre las que se configurará y desarrollará la fecunda escuela de retrato español. Escuela que se inicia con Alonso Sánchez Coello, discípulo de Moro, y se desarrolla durante la segunda mitad del siglo XVI continuando en el XVII donde alcanza su punto cúlmen con Velázquez y la escuela cortesana madrileña de la segunda mitad de siglo en las figuras de Juan Carreño de Miranda y Claudio Coello.

De igual modo, durante los 40 años que duró su reinado, encontramos reunidas todas las tipologías aplicables al retrato cortesano tanto masculino como femenino, así como los usos y funciones que se les otorgaron y algunas de las cuestiones más interesantes ligadas al retrato regio como la definición del concepto de majestad real o el decoro. Así pues nos detendremos no sólo en trazar un recorrido por los retratos más significativos que se hicieron del rey a lo largo de su existencia, sino también, a través de ellos, en ese otro tipo de complejas cuestiones asociadas y relacionadas asimismo con la teoría del retrato en época moderna. Pero vayamos por partes.

Entre 1549-1551 contamos con algunos retratos muy significativos en lo que a la evolución posterior del retrato de aparato se refiere, y que nos señalan muy bien los derroteros por los que caminaría este género artístico. Me refiero a los retratos de Antonio Moro de Felipe II en el Museo de Bellas Artes de Bilbao¹⁰⁹ (fig. 20), los del futuro emperador y su esposa, Maximiliano II y María¹¹⁰ (fig. 21) (hermana de Felipe II) y el magnífico Felipe II con armadura¹¹¹ (fig. 112) de Tiziano. Dichos retratos tempranos de Felipe II nos definen desde el principio los modelos sobre los que basculará la imagen del rey y la definición de la majestad en torno a ellos.

Tiziano se había trasladado de nuevo a Augsburgo entre 1550-1551 donde pintó el célebre retrato del príncipe Felipe con armadura. Sin embargo el príncipe y el pintor veneciano ya se habían conocido anteriormente en su primer encuentro en Milán en 1549, donde Felipe le encargó “ciertos retratos”, hoy perdidos, que fueron los que inspiraron el conocido soneto de Aretino “*Al príncipe di Spagna*” que después comentaremos¹¹². El retrato que hoy se conserva en el Prado está perfectamente documentado por los pagos conservados, pero sobre todo por una significativa carta enviada por el mismo Felipe a su tía María de Hungría el 16 de mayo de 1551 en la que le decía “Con ésta van los retratos de Tiziano que vuestra alteza me mandó le enviase, y otros dos qu’el me dio para vuestra alteza; al mío armado se le parece bien, la priesa con que le ha hecho y

¹⁰⁹ Véase *Felipe II, un monarca y su época. Un príncipe...*, op. cit., nº 1, p. 282. Con bibliografía.

¹¹⁰ *Ibid.*, nºs 99 y 100, pp. 408-410. Con bibliografía.

¹¹¹ Véase la reciente exposición *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, 2004-2005, nº 7, p. 329, que incluye la bibliografía esencial.

¹¹² Véase Wetthey, Harold, “Los retratos de Felipe II por Tiziano”, *AEA*, 1969, nº 166, pp. 129-133.

si ubiero más tiempo, yo se le hiziera tornar a hacer”¹¹³. Resulta sorprendente dicho juicio si tenemos en cuenta que Tiziano será uno de los pintores predilectos de Felipe II y que el mismo rey se convertiría en uno de los monarcas más expertos en arte. Se tiende a explicar esta primera opinión de Felipe sobre la pintura de Tiziano debido a la juventud del entonces príncipe en el momento de su primer viaje por los dominios de su padre, y el desconocimiento sobre las peculiaridades de la pintura veneciana. Es en este magnífico cuadro donde la tipología del príncipe armado alcanza la categoría de auténtico emblema de representación del poder y signo inequívoco de la majestad real¹¹⁴, hasta el punto de que algunos de los tratadistas más importantes de finales del siglo XVI, lo considerasen como el modelo más adecuado para reflejar la autoridad, el poder, la dignidad, en suma, la majestad del príncipe. Así lo expresa claramente Gian Paolo Lomazzo en su *Composizione di ritrarre dal naturale* donde aconseja representar a un emperador con *le armi all’antica [...] per la qual cagione gl’antichi imperatori volsero nelle statove e figure essere rapresentati così armati*¹¹⁵. Está representado de cuerpo entero, a tamaño natural en una pose muy característica y deliberadamente convencional que, a partir de aquellos momentos se convertirá en estereotipo de la representación de la majestad del monarca¹¹⁶. Es evidente la deuda de este retrato con el perdido de su padre también realizado por Tiziano y conocido por la copia de Pantoja. La rica media armadura que viste el príncipe remite claramente a alusiones de tipo militar y clásicas como lo hacían los retratos de su padre. Sin embargo, dicha representación a la romana o *all’antica*, no se pone en relación con un clasicismo de carácter arqueológico, sino haciendo referencia directa a la imagen del emperador¹¹⁷, de lo que es testimonio claro la presencia de la columna al fondo, emblema por excelencia de su padre, que se convertirá a partir de estos momentos en imprescindible referente iconográfico de pertenencia e identificación dinástica en muchos de los retratos de los miembros de la Casa de Austria, como tendremos ocasión de comprobar¹¹⁸.

En este impresionante retrato se insiste en otro de los rasgos que se convertirán en marca específica de la majestad de la Casa de Austria. Me refiero a la buscada ausencia de expresión en el rostro del príncipe Felipe, que es lo que le confiere esa altivez, distancia, severidad, impassibilidad, superioridad, etc., que contribuye de manera decisiva a proyectar la apabullante imagen de majestad. Es sin duda aquel *gesto bel di maestà reale*¹¹⁹ con que Aretino calificaba (en el soneto *Al principe di Spagna*) aquellos retratos perdidos de Tiziano, pero que tiene plena vigencia al contemplar este.

Pero tanto el desarrollo de la imagen de Felipe II como la construcción de esa peculiar idea de majestad en torno a él que venimos comentando, así como la evolución futura del retrato de estado hispano, no se entienden sin otra de las figuras artísticas decisivas en este sentido: Antonio Moro.

¹¹³ Manzini, Matteo, *Tiziano e le corti D’Asburgo nei documenti degli archivi sapgnoli*, Venecia, 1998, p. 211.

¹¹⁴ Checa, Fernando, “Felipe II en El Escorial...”, *op. cit.*, p. 126.

¹¹⁵ Capítulo LI de su *Trattato dell’arte della Pittura, Scoltura et Architettura*, Milano, 1584, en *Scritti Sulle Arti*, vol. II, Firenze, 1974, p. 376.

¹¹⁶ *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe...*, *op. cit.*, nº 65, p. 364

¹¹⁷ Checa, Fernando, “Un príncipe del Renacimiento. El valor de las imágenes en la corte de Felipe II”, en *Felipe II, un monarca y su época. Un príncipe...*, *op. cit.*, p. 36.

¹¹⁸ Mancini, Matteo, “La elaboración de nuevos modelos...”, *op. cit.*, p. 228.

¹¹⁹ Aretino, Pietro, *Lettere sull’Arte...*, *op. cit.*, vol. II, p. 277.

Antonio Moro, pintor formado en la tradición flamenca, trabajó a partir de 1549 para el cardenal Granvela quién le pondría en contacto con María de Hungría y, a través de ésta, con Felipe II del que realiza uno de los primeros retratos conocidos del joven príncipe conservado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao¹²⁰ (fig. 20) creando una imagen que, como veremos, será clave en la construcción de la imagen de majestad de Felipe II¹²¹. En este espléndido retrato el



Fig. 20. Antonio Moro, *Felipe II*. Museo de Bellas Artes, Bilbao.

príncipe Felipe está retratado de tres cuartos, vistiendo un lujoso atuendo cortesano en el que destacan la botonería y la riquísima empuñadura de la espada así como el collar con el Toisón de Oro. Apoya su mano derecha sobre una mesa cubierta con tapete carmesí, y la izquierda sostiene un guante. Al igual que el resto de los retratos que realizará Moro tanto de Felipe II como de algunos de los miembros más significados de la familia real, se coloca al efigiado en un impactante primer plano, lo cual se realiza por un fondo neutro; y se le confiere una intensa y sobrecogedora expresión en la que no hay atisbo de sentimiento alguno, marcada de modo decisivo por esa solemnidad, distanciamiento y frialdad que ya se iban convirtiendo en características.

Moro también pintó dos retratos que, como decimos, se convirtieron junto al Felipe II con armadura de Tiziano, en hitos fundamentales en la evolución del retrato de estado consagrando definitivamente el modelo nórdico y centroeuropeo de retrato cortesano de cuerpo entero, convirtiéndose en piezas fundamentales en la fijación de un tipo de imagen de soberano de la Casa de Austria. Son estos los retratos de Maximiliano II y María de Austria (fig. 21 y 205), pintados en 1550 y 1551 respectivamente, mientras los futuros emperadores regentaban la regencia de los territorios hispanos en ausencia tanto del emperador como del príncipe Felipe. Las similitudes tanto compositivas como de fechas entre los retratos de Felipe II con armadura y éste de Maximiliano II, ha hecho que frecuentemente se comparen, señalándose el papel decisivo que Tiziano tuvo en el quehacer de Moro. Sin embargo, incluso me atrevería a afirmar que las



Fig. 21. Antonio Moro, *Maximiliano II*, Museo del Prado, Madrid.

¹²⁰ *Felipe II, un monarca y su época. Un príncipe...*, op. cit., nº 1, p. 282.

¹²¹ Checa, Fernando, "Un príncipe del Renacimiento. El valor de las imágenes...", op. cit., p. 35-36.

influencias son mutuas, pues observamos como en el retrato de Felipe, Tiziano ha ampliado considerablemente, tanto en altura como en tamaño, la mesa sobre la que se encuentra la celada hasta convertirla en una verdadera mesa, tal como aparece en el retrato de Maximiliano y no como la que observamos en la copia de Juan Pantoja de la Cruz del retrato de Carlos V con armadura de Tiziano, en el que dicho mueble se reduce a un simple elemento sustentante de la celada sin alcanzar en modo alguno la “categoría” de mesa. Es a partir de estos momentos con los retratos de Tiziano y Moro, cuando la mesa adquiere un papel emblemático como atributo en los retratos de reyes de la Casa de Austria, alcanzando sus cotas máximas con los retratos de Felipe IV por Velázquez y Carlos II por Juan Carreño de Miranda. En este sentido, Maximiliano también aparece descansando su brazo sobre la mesa, igual que después lo hará Felipe II sobre la celada colocada encima de la mesa, en un gesto muy significativo y cargado de un profundo simbolismo político¹²², convirtiéndose a partir de aquellos momentos en sinónimo de majestad y poder. Esta misma actitud, apoyando la mano sobre la mesa, aparece en el retrato de Moro del Museo de Bellas Artes de Bilbao y se repite, en otro similar del taller de Tiziano en el que Felipe viste también al modo cortesano con jubón negro con forro de piel¹²³. Volviendo al retrato de Maximiliano, éste adopta una pose muy característica y convencional (muy similar a la actitud que muestra Felipe II), que será la mayoritariamente utilizada por la escuela española de retrato para representar a los monarcas habsburgo codificándose a partir de aquel momento como expresión de la majestad. María adopta también una postura significativa apoyada sobre la mesa¹²⁴, elemento poco habitual en los retratos femeninos como comprobaremos, que será sustituido en multitud de retratos posteriores de miembros femeninos de la familia, por el más común sillón frailer, elemento introducido por Moro, sobre el que las mujeres de la Casa de Austria apoyaran sus reales manos. Elementos de apoyo que se convertirán a partir de entonces en los habituales del retrato cortesano español, tanto en los masculinos como femeninos de la casa de Austria, y que, lejos de ser únicamente un convencionalismo compositivo, adquieren una importante carga simbólica sobre cuyo sentido tendremos ocasión de extendernos más adelante.

Una de las características principales que encontramos en estos retratos de Moro, es esa presencia solemne, serena y sosegada del retratado que adquiere un tono mayestático y distanciado, siempre dentro de una contención expresiva, que, como estamos viendo, es la marca distintiva de la majestad de la Casa de Austria tal y como haría suya la futura escuela española.

Estas primeras imágenes de la retratística filipina son de fundamental importancia por cuanto nos definen con claridad los dos modos de concebir el concepto de majestad que tienen Moro y Tiziano. Dos modos que no son excluyentes, sino que más bien vienen a conciliar las dos grandes tradiciones retratísticas que ambos encarnan, y que habían de conformar los rasgos característicos del género a partir de aquellos momentos¹²⁵. Así, mientras Tiziano al retratar al príncipe con armadura se refiere a una imagen del poder y la majestad de evidente raigambre clásica y romana dentro de ese mundo glorioso y triunfante *all’antica* más propio de la época de su padre el emperador; Moro nos ofrece el contrapunto cortesano en una imagen menos magnificada, mostrándonos a Felipe como el poderoso príncipe cortesano del Renacimiento, en un

¹²² Nos ocuparemos detalladamente de ello cuando tratemos este elemento en los retratos de Carlos II.

¹²³ Véase *El linaje...*, *op. cit.*, nº 4.8, pp. 278-279.

¹²⁴ Volveremos sobre este retrato en otro lugar de este trabajo.

¹²⁵ Checa, Fernando, *Felipe II. Mecenas...*, *op. cit.*, pp. 103-104.

sentido más introspectivo del cortesano avisado, cauto, prudente y disimuladamente apartado de la contemplación del común de los mortales como recomendaba Castiglione en el *Cortesano*. Lo cual estaba mucho más en consonancia con los acontecimientos políticos y religiosos del momento en relación con el ambiente retraído y contrarreformista de la segunda mitad del siglo XVI¹²⁶.

Esta es la concepción que predominará en la corte española de la segunda mitad del siglo XVI, en pintores como Alonso Sánchez Coello, no en vano discípulo de Moro, con el que podemos decir que comienza la escuela española de retrato, continuada posteriormente por Juan Pantoja de la Cruz, aunque con abundantes ejemplos de pintores foráneos que estuvieron relacionados en algún momento con uno u otro personaje de la familia real, como la italiana Sofonisba Anguissola o el portugués Cristóbal de Morales. Con dichos pintores españoles se irán



Fig. 22. Antonio Moro, *Felipe II con la armadura de San Quintín*. Monasterio de El Escorial.

acentuando a lo largo del tiempo los rasgos de hieratismo, distanciamiento, y solemnidad hasta llegar a las últimas imágenes de un Felipe II ya anciano en unos duros momentos para el soberano en que a los problemas políticos se unían los familiares¹²⁷.

Sin embargo de Moro contamos también con otro de los retratos más conocidos de Felipe II con armadura “de la manera que andaba quando la guerra de Sant Quintín”¹²⁸ (fig. 22), aunque ciertamente el tono heroico de Tiziano ha desaparecido por completo. Eso sí, no se ha abandonado ni un ápice ese tono grave y distanciado que presenta el rey, compartido por ambos pintores. Pero quizá en este espectacular retrato esa característica se ve acentuada hasta conferir al rey una expresión verdaderamente fiera con una mirada penetrante que nos transmite la fuerza y determinación de un rey guerrero. El hecho de que Felipe II que, al contrario que su padre, no participó de modo directo en acontecimientos bélicos, fuera retratado con armadura por los artistas más famosos de su tiempo, Tiziano, Leoni y Moro, es revelador de la importancia que este tipo de imagen debió tener a mediados del siglo XVI como verdadero emblema del poder y majestad

real¹²⁹. El retrato fue pintado en 1557 para celebrar la victoria contra las tropas francesas en la batalla de San Quintín, de hecho el rey viste la misma media armadura que portó en aquel momento¹³⁰ y con la que también es retratado en un busto de mármol de Pompeo Leoni, y, sobre todo, en su célebre y emblemática estatua funeraria del presbiterio del Monasterio de El Escorial.

¹²⁶ Checa, Fernando, “Un príncipe del Renacimiento. El valor de las imágenes...”, *op. cit.*, p. 34-36.

¹²⁷ Checa, Fernando, *Felipe II. Mecenas...*, *op. cit.*, p. 443.

¹²⁸ Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II, Madrid, 1990, nº 1, p. 130; fue también expuesto en *Felipe II. Un monarca y su época. La monarquía hispánica*, El Escorial, 1998, nº 160, p. 496 y en *Carolus...*, *op. cit.*, nº 302, p. 513.

¹²⁹ Checa, Fernando, “Felipe II en El Escorial...”, *op. cit.*, p. 126; *Felipe II. Mecenas...*, *op. cit.*, p. 103.

¹³⁰ Se conserva en la Real Armería de Madrid.

Es evidente que el retrato del rey con armadura, tal como dijimos más arriba, se convirtió en verdadero emblema del poder del soberano como guerrero dispuesto a defender sus territorios y sus súbditos, y de este modo es como se seguirá representado a los reyes posteriores cuando se trate de ensalzar dicha cualidad, pero quizá fijándose más en el modelo tizianesco con la celada sobre la mesa o tapete y no tanto en este de Moro, en el que no aparece ningún otro elemento accesorio que no sea la propia presencia mayestática del soberano lo cual, sin embargo, era suficiente para resaltar su majestad. No así en el caso de Felipe II en que los retratos con armadura posteriores, realizados por Alonso Sánchez Coello, insisten en continuar con el tipo de Moro, bien en ejemplares de cuerpo entero como las copias de Alonso Sánchez Coello en Viena, de 1566¹³¹, o tres cuartos como la de Pollock House (fig. 23) de hacia 1570 poniendo al día tan sólo los rasgos del monarca. Esta última, la de mejor calidad¹³², vendría en realidad a ser una versión actualizada del retrato de San Quintín, pues la armadura que luce se ha variado, presentando ahora una de parada, es decir, de gala. Esto, junto al hecho de la cercanía de fechas de su último matrimonio con su sobrina doña Ana (hija de su primo Maximiliano II y su hermana Maria) en 1570, y de la



Fig. 23. Alonso Sánchez Coello, *Felipe II*. Colección Stirling Maxwell, Pollok House, Glasgow



Fig. 24. Alonso Sánchez Coello, *la reina Ana de Austria*. Colección Stirling Maxwell, Pollok House, Glasgow

existencia de un retrato de la nueva reina en el mismo museo (fig. 24) vistiendo también de gala y de idénticas dimensiones, unido a las analogías compositivas¹³³, ha hecho que sean considerados formando pareja y pintados con ocasión de las bodas reales¹³⁴.

Como decíamos, el desarrollo futuro de la escuela de retratistas españoles no se entiende sin las obras de Antonio Moro, pero si esto es cierto en cuanto a las imágenes de los reyes, no lo es menos referido a los retratos de los miembros femeninos de la dinastía para los que es Moro el verdadero creador de las tipologías características que serán repetidas incansablemente por sus continuadores. Algunos de los retratos más importantes de Moro se refieren a Doña Juana de

¹³¹ *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe...*, op. cit., nº 25, pp. 310-311.

¹³² Hasta el punto de que se considera como el único retrato conservado de Felipe II que se puede atribuir con certeza a Sánchez Coello, *Alonso Sánchez Coello...*, op. cit., nº 7, p. 134.

¹³³ Checa, Fernando, *Felipe II. Mecenas...*, op. cit., p. 189-190.

¹³⁴ *Alonso Sánchez Coello...*, op. cit., nº 7 y 8, pp. 134-135.

Portugal, hermana del rey que tuvo un destacado papel tanto en la vida política como religiosa del reino, entre los que se encuentran algunas de las imágenes más impactantes de mujeres de la Casa de Austria. Aunque de ellos nos ocuparemos en otro lugar, baste aquí mencionar el más impresionante de todos, aquel del Prado que le representa de riguroso luto en pie, apoyada sobre un sillón (fig. 197). En este retrato se resume como en pocos otros el ideal del retrato de corte para transmitir ese peculiar concepto de majestad que se estaba creando en torno a la Casa de Austria. Como decimos, trataremos de algunos de los más significativos retratos de doña Juana (tanto de Moro, como de Alonso Sánchez Coello) en otra parte de esta tesis; pero no querría dejar de



Arriba Fig. 25. Cristóbal de Morales, *Juana de Portugal*, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas Derecha.



Fig. 26. Atribuido a Alonso Sánchez Coello, *Juana de Portugal*, Kunstistorisches Museum, Viena.

mentonar aquí al menos algunos otros. Uno es el atribuido a Cristóbal de Morales¹³⁵, en que aparece apoyando su mano en un criado negro (fig. 25), sustituido por un gran perro¹³⁶ en el retrato atribuido a Alonso Sánchez Coello del Kunstistorisches Museum (fig. 26)¹³⁷, traslación evidente de los retratos de Carlos V con un perro. Otro muy peculiar le representa sentada en el sillón frailer que a partir de aquellos momentos se convierte en típico y tópico, y llevando en su regazo un perrito (fig. 27). Iconografía ciertamente inusual en los retratos regios de la Casa de Austria como hemos indicado y tendremos ocasión de comprobar a lo largo de este estudio, pero más inusual aún en los retratos de mujeres¹³⁸, lo cual debe responder sin duda al caso especial que representa doña Juana, una de las pocas mujeres de la familia que tuvo un destacado papel político en algunos momentos de su existencia. Es por eso que quizá eligiera deliberadamente algunos

¹³⁵ *Alonso Sánchez Coello...*, op. cit., nº 15. Dicha atribución fue puesta en duda posteriormente, señalándose como de su maestro Moro, véase Kuche, María, "El retrato cortesano en el reinado de Felipe II" en *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, 1998, p. 354.

¹³⁶ El collar muestra el escudo de la alianza de España y Portugal.

¹³⁷ *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe...*, op. cit., nº 96, p. 404. La atribución tradicional a Sánchez Coello también fue alterada señalándose como autor Rolam de Moïs, al que incluso también atribuye el de Doña Juana del Museo de Bellas Artes de Bilbao, véase Kusche, María, "El retrato cortesano...", op. cit., pp. 355-356.

¹³⁸ Hasta llegar a los retratos de Doña Mariana de Austria por Carreño, convirtiéndose en su iconografía habitual cargada de evidentes connotaciones políticas.

modos representativos que aludiesen precisamente a su condición como regente de la monarquía en ausencia de su hermano; papel político que también hemos visto que se intentaba dejar claro en los retratos póstumos de Isabel de Portugal y al que, sin duda alude la mesa sobre la que María de Austria apoya su brazo en el fundamental retrato realizado por Moro, “casualmente” en el momento en que esta otra hermana de Felipe II ejercía la regencia en ausencia de su padre y hermano; o el gesto único con que aparece retratada Isabel Clara Eugenia por Pantoja de la Cruz (fig. 28) apoyando enérgicamente un abanico sobre una mesa¹³⁹, en uno de los primeros retratos como archiduquesa y gobernante de los Países Bajos, de cual creemos que es testimonio evidente



Fig. 27. Atribuido a Alonso Sánchez Coello, *Juana de Portugal*. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.



Fig. 28. Juan Pantoja de la Cruz, *La archiduquesa Isabel Clara Eugenia*. Alte Pinakothek, Munich.

dicha actitud.

La utilización de seres “inferiores” en los retratos regios, bien bufones o sirvientes generalmente enanos, es bastante frecuente, pudiéndose citar numerosos ejemplos. De doña Juana también existe otro en el que aparece junto a una niña (trataremos de él en otro lugar), también los encontramos en algunos de Isabel Clara Eugenia como el de Pourbus en las Descalzas (fig. 29), o el famosísimo en que aparece con Magdalena Ruiz del que nos ocuparemos más adelante, e incluso ya en época de Felipe IV, éste es retratado junto a un enano (fig. 30). Este recurso en el que dichos seres actúan como verdaderos “objeto” de apoyo, permitía visualizar la magnanimidad regia al retratarse junto a simples sirvientes, pero al mismo tiempo realizaba la propia dignidad y superioridad de los personajes reales retratados, que en ningún caso manifiestan atisbo de sentimiento ni rompen ese característico gesto adusto y distante.

¹³⁹ Uniendo así, un atributo aristocrático cargado de simbolismos como veremos, con otro no menos simbólico como es la mesa.



Fig. 29. Frans Pourbus, *La infanta Isabel Clara Eugenia con una niña*. Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales.



Fig. 30. Rodrigo de Villandrando, *El príncipe Felipe (Futuro Felipe IV) con el enano soplillo*. Madrid, Museo del Prado.

Con todo lo dicho parece pues que Felipe II prefirió diferenciar la producción de Tiziano y Moro, asignándole al primero todo lo referente a las pinturas de Historia, por otra parte el género más “elevado” dentro de la concepción artística del Renacimiento, dejando a Moro la faceta de retratista quizá porque su tipo de pintura respondía mejor a los ideales que a través de los retratos de Estado se querían transmitir. Esto es, sus solemnes y mayestáticas figuras recortadas sobre fondo oscuro y cargadas de intensas y penetrantes miradas permitían fijar mejor el equívoco de hallarnos realmente ante la “presencia” del soberano, ante su “re-presentación”. Aspecto de trascendental importancia dentro de la teoría del retrato renacentista, y como sustento de la construcción de la idea de majestad en Felipe II. De cualquier modo sobre este interesantísimo tema tendremos ocasión de tratar detalladamente más adelante.

A pesar del éxito de Moro que llegó incluso a venir a la corte acompañando a Felipe II tras su estancia en Inglaterra, éste tuvo que salir de España en 1560 debido a ciertos problemas con la Inquisición. Este hecho es clave en el ascenso como primer retratista de la Corte de Alonso Sánchez Coello, discípulo de Moro, que sirvió a Felipe II hasta su muerte en 1588 convirtiéndose en su retratista oficial, de modo que su nombre ha quedado ligado para siempre a la imagen de Felipe II y su familia, así como el de Tiziano lo está con Carlos V, Velázquez con Felipe IV y Carreño de Miranda con Carlos II. Es ahora cuando da comienzo realmente la escuela de retratistas propiamente españoles.

2.2. Alonso Sánchez Coello continuador de Moro e iniciador de la escuela de retrato español. La consagración del retrato “Casa de Austria”

Contando con todos estos precedentes inmediatos, los pintores de Corte de la escuela española a partir de Sánchez Coello, compondrán sus retratos con unos esquemas compositivos fijos y convencionales de evidentes valores simbólicos, en un modelo que ha sido acertadamente definido como “retrato de la Casa de Austria”¹⁴⁰. Dichos retratos están caracterizados como venimos viendo por presentar a las figuras generalmente de pie y de cuerpo entero o tres cuartos, acompañadas de contados elementos que se repiten de forma machacona. Al fondo pueden aparecer ventanas, columnas o cortinas (generalmente de color rojo), que pueden combinarse en el mismo retrato; muy habitual es la aparición del cortinaje, dejando el fondo neutro. Al lado de los retratados suelen aparecer como elementos de apoyo bufetes recubiertos de ricos paños usualmente también de color rojo, sillones fraileros o perros, que en ocasiones son sustituidos por enanos. Dichos bufetes suelen aparecer sin ningún elemento sobre ellos, a lo sumo la celada y los guanteletes en los retratos con armadura, o sombreros y, en ningún caso, es habitual el que aparezcan soportando coronas, cetros o relojes¹⁴¹. El atributo de la mesa es mucho más habitual en los retratos masculinos que en los femeninos en los que se utiliza preferentemente el sillón, perro o enano, sin que se excluyan los retratos masculinos es los que encontramos dichos elementos. Las manos suelen también aparecer ocupadas. En los retratos masculinos, los personajes suelen apoyar una mano en la mesa o en la empuñadura de la espada y portar en la otra un bastón de mando, memorial (atributo casi invariable en los retratos de Velázquez y en los de Carreño) o guantes, caracterizándose los femeninos por apoyar la mano en el correspondiente sillón y llevar un pañuelo, guantes, libro de horas o abanico. En cuanto a vestimenta, los reyes suelen llevar trajes muy sencillos cuando se les representa como “cortesanos”, siendo más vistosos cuando aparecen con armaduras; sin embargo los retratos femeninos parecen el contrapunto a esa sobriedad en el vestir masculino, presentándose a las reinas y princesas con lujosos trajes y riquísimas joyas¹⁴².

Viudo Felipe II otra vez, de María Tudor y de vuelta en España, casó en terceras nupcias con la joven Isabel de Valois en 1560. Precisamente en estos momentos se fechan dos de los retratos más conocidos de la reina; realizado uno por Moro (fig. 31) y el otro copiado por Sánchez Coello siguiendo en todo el modelo creado por su maestro. La reina viste un riquísimo traje de gala que ha hecho pensar que fuera el que utilizó en la ceremonia de la boda¹⁴³, aunque las fuentes de la época desmienten tal extremo señalando que vestía a la francesa¹⁴⁴. Encontramos de nuevo esa pose rígida y el aire altivo, distante, hierático y serio característicos en Moro y en los posteriores retratistas de corte. Actitud que se irá acentuando a lo largo del reinado.

¹⁴⁰ Gállego, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, 1996, p. 219.

¹⁴¹ A pesar de lo que tradicionalmente se ha venido sosteniendo, salvo en el caso de los retratos de Carlos II, como veremos detalladamente.

¹⁴² Serrera, Juan Miguel, “Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de Corte” en *Alonso Sánchez Coello...*, op. cit., p. 43.

¹⁴³ *Alonso Sánchez Coello...*, op. cit., n^{os} 3 y 4, pp. 131-132

¹⁴⁴ *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe...*, op. cit., n^{os} 18 y 19, pp. 302-305.

Es en esta época cuando hace aparición en la corte la pintora cremonense, Sofonisba Anguissola¹⁴⁵ que vino como dama de compañía y maestra de pintura de la nueva reina Isabel de Valois. A ella debemos algunos de los retratos más significativos de la reina, como el del Museo del Prado en el que aparece mostrando una pequeña efigie de su marido y que veremos con más detalle en otro capítulo (fig. 200). Las labores retratísticas en este periodo fueron compartidas por esta pintora y Alonso Sánchez Coello, amén de otros pintores menores. Así, hasta 1568 en que murió la reina, encontramos retratos de la familia real tanto por uno como por otro artista; e



Fig. 31. Antonio Moro, *La reina Isabel de Valois*, Colección Várez Fisa, Madrid.



Fig. 32. Juan Pantoja de la Cruz, *Isabel de Valois*. Museo del Prado, Madrid.

incluso de Sofonisba contamos también con algunos de los más significativos retratos del periodo posterior, es decir, del cuarto matrimonio de Felipe II con su sobrina Ana de Austria.

En 1561 Sofonisba pintó un famoso retrato de la recién llegada reina que tuvo mucho éxito, y del cual parece que se realizaron diversas versiones con diferentes destinos. Una fue para la galería de retratos de El Pardo que se perdió en el incendio de 1604, sustituido por una copia de Pantoja de la Cruz que se trata probablemente del que hoy se conserva en el Prado¹⁴⁶ (fig. 32). Otra versión era de cuerpo entero, también perdida, de la que se hicieron varios ejemplares y que hoy conocemos gracias a las copias de Rubens y su taller y otra atribuida al taller de Juan Pantoja de la Cruz¹⁴⁷. Según alguna investigadora tanto en éste como en otros retratos que realizó para la familia real, la pintora italiana adoptó el esquema habitual del retrato de corte femenino de la Casa de Austria, pero introduciendo sus propias características italianas que relajan un tanto la marcada rigidez y frialdad representativa propia del retrato de corte¹⁴⁸; sin embargo basta observar los retratos realizados por esta pintora para advertir con claridad la distancia, inexpresividad, altivez, etc., que era característica del retrato de corte como una marca propia de majestad. Pero quizá lo

¹⁴⁵ Sobre esta pintora véase *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, Cremona, 1994.

¹⁴⁶ *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya*, exposición itinerante, 2006-2007, nº 6. Con bibliografía previa.

¹⁴⁷ Varela, Lucía “El rey fuera del Palacio: la repercusión social del retrato regio en el Renacimiento Español”, en *El Linaje...*, *op. cit.*, p. 113.

¹⁴⁸ Kusche, María, “El retrato cortesano...”, *op. cit.*, p. 362.

que hace en parte novedoso este retrato es que es de los pocos casos en que se eliminan los tradicionales objetos que reinas y princesas de la Casa de Austria portan en sus manos (pañuelos, misales, abanicos o guantes), introduciéndose un elemento nuevo muy poco utilizado en los retratos de corte hispanos. La reina muestra entre sus manos de modo ostentoso un curioso espantador de pulgas. En realidad se trata de una peculiar joya formada por una piel de marta, que la reina lleva sobre el antebrazo, con cabeza y garras de oro y con engastes de pedrería de la que pende una cadena también de oro. Parece que Isabel tuvo varios ejemplares de esta joya uno de los cuales aparece así descrito en la documentación de la época: “Una caveça de marta de oro con quarenta e un diamantes de dibersos tamaños y dos rrubinyllos en los ojos con cuatro piezicos de oro cada uno con dos diamantillo los dos tablas y el otro triangulo y la marta en que esta puesta la dicha caveça e con sus pies tasose en un quento e doscientos e syete mill maravedis”¹⁴⁹. Esta particular joya de probable origen francés no hace sino reflejar el gusto de Isabel de Valois por el lujo y la suntuosidad, y su amor por los ricos vestidos, las joyas, y los objetos exóticos; además de añadir un complejo componente simbólico, pues la marta estaba asociada con la representación del poder desde la Antigüedad¹⁵⁰. Dicha joya fue heredada por su hija Catalina Micaela, que la luce en un retrato anónimo del Museo de Bellas Artes de Bélgica (fig. 33). En el retrato de Eleonora Gonzaga de Tiziano, podemos observar un objeto muy similar colgado del cinturón de la Duquesa (fig. 34).



Fig. 33. Anónimo, *La infanta Catalina Micaela*. Museo Real de Bellas Artes, Bruselas.



Fig. 34. Tiziano, *Eleonora Gonzaga, Duquesa de Urbino*. Galería degli Uffizi, Florencia.

¹⁴⁹ Horcajo, Natalia, “Reinas y joyas en la España del siglo XVI” en *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, 1999, pp. 148-149.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

La muerte de Isabel de Valois coincide prácticamente con la del heredero, el infante don Carlos, un personaje de cuerpo deforme y mala salud desde su infancia, que pronto dio muestras de un carácter desequilibrado. Perturbación mental que se agravó después de sufrir una caída en Alcalá de Henares en 1562 a consecuencia de la que le fue practicada una trepanación. Pocos años después el rey fue informado de que su hijo planeaba hacerse con el gobierno de los Países Bajos. Felipe II ordenó su encarcelamiento donde murió pocos meses después; episodio que creó una de las leyendas más oscuras en torno a Felipe II. El retrato más importante de Don Carlos es el realizado por Sánchez Coello hacia 1557¹⁵¹ (fig. 211), que se considera tanto el primero del príncipe como uno de los primeros conservados del pintor. Sánchez Coello, ha conseguido aunar de manera solvente en este retrato (como en los otros que hizo de don Carlos) el complicado equilibrio entre decoro y verosimilitud, dulcificando el rostro del personaje para dotarle de una apariencia más digna y agradable de la que en realidad tenía. Pero lo más peculiar de este retrato es la inclusión de una alusión alegórica a través de las figuras que se representan en la ventana que



Figs 35 y 36. *El príncipe Don Carlos*, Alonso Sánchez Coello (izquierda), Kustistorisches Museum, Viena. Cristóbal Morales (arriba), Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.

se abre al fondo. Entre las nubes aparecen Júpiter y un águila que lleva entre sus garras una columna, figuras que fueron descubiertas tras la restauración que se llevó a cabo con ocasión de la exposición sobre Alonso Sánchez Coello¹⁵², y que estaban cubiertas por antiguos repintes¹⁵³. Esta escena dota al retrato de su pleno significado dinástico convirtiéndose en uno de los escasos ejemplos existentes en la pintura española de la iconografía del heredero como Príncipe de Asturias¹⁵⁴; así como de los pocos casos con que contamos de composiciones alegóricas en los retratos ejecutados por pintores españoles. La causa de la ocultación de la mencionada escena, clave para llegar a la plena significación del retrato, nos es ignota, aunque se han intentado ofrecer algunas explicaciones basadas en el supuesto desfase histórico de utilizar ambos emblemas (águila

¹⁵¹ Felipe II. *Un monarca y su época. Un príncipe...*, op. cit., n° 21, p. 307, donde se recoge la bibliografía previa.

¹⁵² Garrido, Carmen, “Estudio Técnico” en *Alonso Sánchez Coello...*, op. cit., pp. 216-217; n° 18, pp. 140-141.

¹⁵³ En los inventarios del Alcázar de 1666, no se hace mención a dicho detalle, por lo que probablemente ya se había cubierto.

¹⁵⁴ Serrera, Juan Miguel, “Alonso Sánchez Coello y la mecánica...”, op. cit., pp. 42-43

y columna) unidos¹⁵⁵. Quizá sólo haya que pensar en una suerte de *damnatio memoriae* después de los “oscuros” sucesos que rodearon la muerte del príncipe.

Del príncipe don Carlos contamos con otro ejemplar, este de cuerpo entero, realizado por Sánchez Coello en 1564 que se conserva en el Kunstistorisches Museum¹⁵⁶. Otro de tres cuartos y vestido con media armadura hay en las Descalzas Reales, pintado por Cristóbal de Morales¹⁵⁷ (fig. 35 y 36).

Como decíamos más arriba, a la muerte de la reina Isabel de Valois, se unió la del príncipe heredero don Carlos. La sucesión quedaba ahora en suspenso. Por eso Felipe III contrajo nuevas nupcias en 1570 con su sobrina Ana, con la esperanza de proveer el siempre ansiado heredero varón. De estos años contamos con algunos significativos retratos de la pareja real realizados tanto por Sofonisba, como por Sánchez Coello. Así, el pintor valenciano realizó los ya comentados retratos de Pollock House del rey con media armadura del que es compañero el de la nueva reina. También Sofonisba realizó su pareja de retratos reales. Son los conocidos retratos en los que el rey sostiene un rosario (lo estudiaremos en otro lugar) y la reina “juguetea” con un collar de perlas¹⁵⁸ (fig. 37), probable alusión también al rezo. Ambos vestidos de un modo muy austero con traje de riguroso negro, que a partir de aquellos momentos se hará usual en Felipe II, no así en los retratos posteriores de la reina por Sánchez Coello, en los que de nuevo la vemos luciendo vistosos trajes y ricas joyas, según era habitual en los retratos regios femeninos. Parece ser que el retrato del rey fue realizado con anterioridad y posteriormente adaptado por la propia



Fig. 37. Sofonisba Anguissola, *Ana de Austria*. Museo del Prado, Madrid



Fig. 38. Alonso Sánchez Coello, *Ana de Austria*, Fundación Lázaro Galdiano. Madrid.

¹⁵⁵ Mancini, Matteo, “La elaboración de nuevos modelos...”, *op. cit.*, p. 234.

¹⁵⁶ *Alonso Sánchez Coello...*, *op. cit.*, nº 17, p. 140, véase también *Felipe II. Un monarca y su época. La monarquía...*, *op. cit.*, nº 240, p. 514.

¹⁵⁷ Esta es la atribución que se da en el catálogo de la exposición *Alonso Sánchez Coello...*, *op. cit.*, nº 20, p. 142, que fue rechazada de plano por Kusche, María, “El retrato cortesano...”, *op. cit.*, pp. 357-358, planteando la posibilidad de que el autor fuese Jorge de la Rúa. Sin embargo, en la exposición posterior *El linaje...*, *op. cit.*, nº 6.2, pp. 324-325, se vuelve a recoger la tradicional atribución a Cristóbal de Morales.

¹⁵⁸ *Felipe II. Un monarca y su época...*, *op. cit.*, nºs 92 y 93, pp. 400-401.

pintora para formar pareja con el de la nueva reina¹⁵⁹. La sencillez del atuendo que muestran los reyes en esta ocasión, se ha explicado como muestra de respeto dentro del ambiente fúnebre que se respiraba en la corte con motivo del traslado de los cuerpos de los difuntos de la familia, al panteón de prestado de El Escorial.

Pero con la muerte de Isabel de Valois, y la venida de una nueva reina, es cuando realmente Alonso Sánchez Coello alcanza un mayor protagonismo ocupándose, tras la marcha de Sofonisba Anguissola de nuevo a Italia, casi con exclusividad de los retratos de la familia real. Especialmente de la reina y de los hijos de la pareja, así como las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, fruto del anterior matrimonio del rey con Isabel de Valois. Es curioso sin embargo constatar que a la considerable cantidad de retratos de la reina Ana de Austria y sus hijos, no se corresponde un número similar de retratos del rey, señalándose, según indicamos, como único original de Sánchez Coello el de Pollock House. La década de los setenta supone el periodo culminante de Sánchez Coello como pintor de corte, extendiéndose hasta su muerte en 1588. Como decimos, de la reina Ana son abundantes los ejemplos todos en torno a esas fechas de 1570-71, baste citar algunos de los más significados como el mencionado de Pollock House, el del Museo Lázaro Galdiano¹⁶⁰ (fig. 38), o el espectacular de cuerpo entero del Kunstistorisches Museum¹⁶¹ (fig. 39). Todos compartiendo los caracteres de rígida solemnidad y distancia con rostros tremendamente hieráticos, dotados de miradas frías y penetrantes, que ya se habían convertido en típicos dentro del retrato de corte hispano como marca de poder y majestad. A ellos hay que añadir el realizado en 1570 por Antonio Moro antes de que Ana partiese para España¹⁶² (fig. 40) y que quizá sirviese de modelo para otro posterior realizado por Bartolomé González¹⁶³ (fig. 41).



Fig. 39. Alonso Sánchez Coello, *Ana de Austria*. Kunstistorisches Museum, Viena.



Fig. 40. Antonio Moro, *Ana de Austria*. Kunstistorisches Museum, Viena.

¹⁵⁹ Kusche, María, "El retrato cortesano...", *op. cit.*, pp. 364-365.

¹⁶⁰ Alonso Sánchez Coello..., *op. cit.*, nº 11, p. 136.

¹⁶¹ Felipe II. *Un monarca y su época. Un príncipe...*, *op. cit.*, nº 20, pp. 305-307.

¹⁶² Expuesto en *Sofonisba Anguissola...*, *op. cit.*, nº 67, pp. 332-333.



Fig. 41. Bartolomé González, *Ana de Austria*. Museo del Prado, Madrid.

También a partir de estos años se documenta el interés por retratar a los miembros de la casa real desde su infancia¹⁶³, siendo muy característicos los retratos de los cinco hijos de Felipe II y Ana de Austria, además de los de las infantas del anterior matrimonio, creando algunos de los ejemplos más elocuentes para constatar los usos que se otorgaban al retrato de corte entendido como verdadero retrato de Estado.

En este sentido, puesto que el futuro y la continuidad de la Monarquía estaba indisolublemente ligada a la vida de los príncipes herederos, a partir de estos momentos será muy frecuente su representación desde la más tierna infancia como adultos; como futuros reyes dotados de ese aire altivo, solemne y grave propio de quien un día debería regir el destino de la Monarquía más poderosa del momento, en un

evidente convencionalismo que transforma un retrato infantil en una imagen oficial para que transmitiesen una seguridad y fortaleza que, como niños, no tenían en esos momentos¹⁶⁵. Es decir, era necesario que transmitiesen desde la infancia un aspecto digno, sano y fuerte para reflejar que el futuro de la Monarquía estaba asegurado, pues las cuestiones sucesorias ocuparon siempre un lugar preeminente. De ahí que en ocasiones se pospusiese la realización de algún retrato de un infante regio mientras estuviese enfermo, hasta que su aspecto no reflejase la imagen prototípica que de los miembros de la familia real se consideraba característica¹⁶⁶, como se desprende con claridad de las palabras que Felipe II escribió en 1587 a su hija Catalina Micaela a propósito del retrato de sus hermanastro, el príncipe Felipe: “Y porque vuestro hermano está aún flaco en el gesto y descolorido, digo un poco blanquito no es aún tiempo de retratarse; cuando lo sea se os enviará el primer retrato que se sacare de él”¹⁶⁷. En tales circunstancias era evidente que el príncipe no podía ofrecer el característico tono grave y altivo así como el semblante impassible que se consideraba inherente a su condición regia y además, en este caso, de heredero.

De todo lo cual se colige que en todos los retratos de este tipo, las razones de tipo dinástico (público) predominaban sobre las familiares (privado) que, por otra parte, no dejaban de ser dinásticas, de ahí el constante intercambio de retratos de niños reales entre las cortes europeas, sobre todo con la imperial donde gobernaba la otra rama de la Casa de Austria¹⁶⁸. Es decir, a la función familiar más inmediata de servir como objetos a través de los que se informaba del crecimiento de los infantes regios, se unía una más trascendente relacionada con el interés por la sucesión dinástica, en un intento de mostrar al exterior que ésta estaba perfectamente asegurada, cuestión de gran importancia teniendo en cuenta la gran mortandad infantil, incluso también dentro de la familia real. De hecho de los cinco hijos que tuvieron Felipe II y Ana de Austria, sólo

¹⁶³ *El Linaje...*, op. cit., n° 7.6, pp. 350.

¹⁶⁴ Costumbre que será perpetuada en los reinados posteriores.

¹⁶⁵ Serrera, Juan Miguel, “Alonso Sánchez Coello y la mecánica...”, op. cit., pp. 46-47, 50-52.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 46.

¹⁶⁷ Bouza, Fernando, *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Madrid, 1998, carta LVIII, pp. 149-150. Hay otra edición anterior, de 1988, en la que la numeración de las cartas no cambia. Cito por la edición moderna.

¹⁶⁸ *Felipe II. Mecenas...*, op. cit., pp. 193-195.

el príncipe Felipe sobrevivió, sucediendo a su padre como Felipe III. Dentro de esa función informativa, hay que señalar que los retratos infantiles eran también instrumentos muy útiles a la hora de concertar uniones matrimoniales, siempre dentro de lo que podríamos llamar política dinástico-matrimonial, lo que también ayudó a la circulación de modelos y, con ello, al desarrollo del género.

De las infantas Isabel Clara Eugenia (1566-1633) y Catalina Micaela (1567-1597), contamos con varios retratos dobles por Sánchez Coello. Uno muy temprano en las Descalzas Reales¹⁶⁹ (fig. 42) y otro en el que se les ve más crecidas (hacia 1575) en el Museo del Prado, en el que Isabel Clara Eugenia ofrece una corona de flores a su hermana pequeña¹⁷⁰ (fig. 43). Tanto



Figs. 42 y 43. Alonso Sánchez Coello, *Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela*. Monasterio de las Descalzas Reales y Museo del Prado, Madrid.

en estos, como en todos los retratos infantiles de los miembros más pequeños de la Casa de Austria, encontramos una característica común. Podríamos decir que son los equivalentes a los retratos de sus mayores, es decir, se aplican en los retratos infantiles los mismos convencionalismos codificados que son característicos del retrato de corte, apareciendo así los niños dotados del mismo frío distanciamiento y aspecto severo, sereno, grave, de inexpresividad estatuaria que los adultos, en un claro antinaturalismo que determinaba el propio género. Tanto es así, que a las infantas se les representa prácticamente con el mismo rostro casi como si de gemelas se tratase cuando sabemos sin embargo que en realidad no se parecían físicamente. Los ricos trajes son también los mismos, a escala, que los de los adultos. Es evidente que tanto este, como el resto de retratos infantiles asociados a la Casa de Austria, no son simples retratos de niños sino los retratos oficiales de hijos de reyes, en los que las altas funciones de representación que debían cumplir, priman por encima de cualquier otro tipo de consideración.

Como dijimos, Felipe II y Ana tuvieron cinco hijos de los que también contamos con retratos infantiles, aunque, salvo a Felipe, no les veremos crecer en sus retratos porque ninguno de

¹⁶⁹ Sirvió sin duda de modelo a un retrato de 1607 realizado por Pantoja en el que se ve al futuro Felipe IV con dos años, acompañado de su hermana mayor, doña Margarita; véase *Alonso Sánchez Coello...*, op. cit., n^{os} 21 y 23, pp. 142-143. Sobre este retrato temprano de las dos hermanas véase también *Felipe II. Un monarca y su época. La monarquía...*, op. cit., n^o 161, p. 496.

¹⁷⁰ Recientemente expuesto en *El retrato español. Del Greco a Picasso...*, op. cit., p. 102, n^o 9, p. 330; véase asimismo *El linaje...*, op. cit., n^o 6.3, pp. 326-327 y *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe...*, op. cit., n^o 22, p. 308.

ellos logró pasar de la infancia. Fernando (1571-1578), Carlos Lorenzo (1573-1576), Diego (1575-1582), Felipe (1578-1621) y María.

El hijo primogénito del matrimonio, el infante don Fernando nacido en 1571, es retratado por Sánchez Coello cuando tenía seis años, uno antes de morir¹⁷¹ (fig. 44). Se le retrata en un entorno palaciego, como no podía ser de otro modo, apoyando ya con tan sólo seis años de manera gallarda la mano sobre el pomo de la espada y con una caña en la otra, alusión a su futuro cetro o bastón de mando, que nunca llegaría a portar debido a su prematura muerte¹⁷².



Fig. 44. Alonso Sánchez Coello, *El infante don Fernando*. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.



Fig. 45. Alonso Sánchez Coello, *El infante don Diego*. Colección particular, Inglaterra.



Fig. 46. Alonso Sánchez Coello, *Los infantes Don Diego y don Felipe*. Monasterio de las Descalzas Reales. Madrid.



Fig. 47. Diego Velázquez, *El infante Baltasar Carlos con un enano*. Museum of Fine Arts, Boston.

¹⁷¹ Alonso Sánchez Coello..., *op. cit.*, nº 25, p. 144; también Felipe II. *Un monarca y su época. La monarquía...*, *op. cit.*, nº 246, p. 515.

¹⁷² Checa, Fernando, *Felipe II. Mecenas...*, *op. cit.*, p. 193.

Sánchez Coello realizó a finales de la década de los setenta todos estos retratos de infantes reales que, tras la muerte de cada uno de ellos, fueron sucesivamente designados herederos. Así de 1577 contamos con el retrato del infante don Diego portando una lanza y un simbólico caballito de juguete¹⁷³ (fig. 45) en clara alusión a sus futuras victorias. Más tarde, ya muerto don Fernando, conservamos un retrato doble de don Diego acompañado por su hermano menor don Felipe¹⁷⁴ (fig. 46), ambos portan cañas y el heredero además un escudo morisco, “juguetes” simbólicos que insisten en las ideas anteriores¹⁷⁵. Algo muy parecido hará años después Velázquez al retratar al príncipe Baltasar Carlos en un cuadro conmemorativo de la jura de lealtad al príncipe¹⁷⁶ (fig. 47). Velázquez nos ofrece una imagen altamente simbólica, presentando a un niño de tan sólo dos años pero ya revestido de toda la majestuosidad que se cabía esperar del heredero a la Corona, en una imposible actitud para un niño, apoyando su mano derecha en un bastón de mando y la izquierda de modo solemne sobre la empuñadura de la espada. Pero las alusiones simbólicas no acaban ahí, porque junto al príncipe hay un cojín rojo sobre el que descansa un rico sombrero de plumas, que veremos en algún otro retrato del príncipe por Velázquez y sus seguidores. Parece obvio que ese cojín debemos entenderlo en un sentido similar a aquel que aparecía en un retrato que pintase Pantoja del príncipe “sentado en una almohada de terçiopelo carmesí”¹⁷⁷, como referencia clara al trono que algún día ocuparía. Si esto no fuera poco, se incluye en el retrato un enano que porta dos “juguetes” del príncipe, un sonajero y una manzana, sutil analogía que viene a evocar el momento futuro en que dichos juguetes se conviertan en los símbolos de su poder, el cetro y el orbe¹⁷⁸. Esto es sólo un ejemplo que nos da idea de cómo se perpetuaban en el tiempo las mismas estrategias representativas, limitándose los sucesivos pintores regios a repetirlas una y otra vez, distinguiéndose tan sólo por su mayor o menor capacidad técnica.

Sí contamos con algunos retratos más de Isabel Clara Eugenia (ciertamente más numerosos) y Catalina Micaela en los que les vemos ir creciendo. En 1579, siendo aún una niña, pinta Sánchez Coello el de Isabel Clara Eugenia hoy en Prado (fig. 48) que resume de modo magistral el esquema del retrato cortesano que se había consagrado de manera definitiva en torno a la Casa de Austria. Resulta perfectamente perceptible el gesto distante, frío e impasible de la niña que adopta una pose marcadamente convencional que le dota de una elegancia estatuarial¹⁷⁹. En retratos posteriores de la infanta bien por Sánchez Coello, por Pantoja o por ambos, y hasta el momento de su matrimonio con su primo Alberto, se hará habitual en ella un peculiar modelo iconográfico caracterizado fundamentalmente por aparecer exhibiendo un pequeño retrato de su padre, tipología que había sido ya “ensayada” por su tía abuela Juana y su madre Isabel de Valois. De cualquier forma, sobre esta tipología retratística trataremos detalladamente en otro lugar del

¹⁷³ Alonso Sánchez Coello..., *op. cit.*, nº 26, p. 145; también Felipe II. *Un monarca y su época. La monarquía...*, *op. cit.*, nº 247, p. 515.

¹⁷⁴ Felipe II. *Un monarca y su época. Un príncipe...*, *op. cit.*, nº 103, pp. 413-414; véase asimismo *El Linaje...*, *op. cit.*, nº 6.4, pp. 328-329.

¹⁷⁵ Serrera, Juan Miguel, “Alonso Sánchez Coello y la mecánica...”, *op. cit.*, p. 52.

¹⁷⁶ Sobre este magnífico retrato véase por ejemplo Velázquez, Madrid, 1990, nº 33, pp. 202-207 y Velázquez, Rubens y Van Dyck, Madrid, 1999-2000, nº 11, pp. 148-150.

¹⁷⁷ Citado en Serrera, Juan Miguel, “Alonso Sánchez Coello y la mecánica...”, *op. cit.*, p. 52.

¹⁷⁸ Brown, Jonathan y Elliott, John, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, 2003 (edición revisada y ampliada de la versión en castellano), pp. 56-58.

¹⁷⁹ Felipe II. *Un monarca y su época. Un príncipe...*, *op. cit.*, nº 101, pp. 410-411.

trabajo. Más tarde, ya como soberana de los Países Bajos junto a Alberto de Austria, será retratada por Pantoja y por Rubens.

Más problemático resulta un retrato de la infanta Catalina Micaela de hacia 1584, atribuido tradicionalmente a Alonso Sánchez Coello y considerado como una de sus mejores obras, además del único retrato de la infanta adulta realizado por él¹⁸⁰ (fig. 49), y del que existe otra versión en El Escorial en la que en lugar de una mesa, la infanta apoya la mano sobre un sillón frailerio amen de cambiarse algunos detalles de las joyas¹⁸¹. A pesar de la atribución



Fig. 48. Alonso Sánchez Coello, *La infanta Isabel Clara Eugenia*. Museo del Prado, Madrid.



Fig. 49. ¿Alonso Sánchez Coello?, *La infanta Catalina Micaela*. Museo del Prado, Madrid.

tradicional que se sigue manteniendo en multitud de lugares, ésta fue puesta en duda hace ya algún tiempo para asignárselo a Sofonisba Anguissola como obra de madurez¹⁸².

En los inicios de la década de los ochenta, concretamente de hacia 1581, resulta muy particular un ejemplar único de retrato de Felipe II, que le representa con un vistoso atuendo inusual en él desde que, tras la muerte de su querida Isabel de Valois, adoptara el característico traje de riguroso negro con el que ha pasado a la Historia. Pero esa lujosa vestimenta con la que aparece esta vez, tiene una explicación que resulta de paso muy elocuente de cómo el significado de los retratos de corte variaba según el uso que en cada caso se les daba¹⁸³, así como del peculiar carácter de la propia Monarquía, integrada por una pluralidad heterogénea de territorios en los que regían sistemas jurisdiccionales, administrativos y consuetudinarios muy diversos. Me refiero al retrato de *Felipe II como Felipe I de Portugal* (fig. 50), atribuido al taller de Alonso Sánchez

¹⁸⁰ Alonso Sánchez Coello..., *op. cit.*, nº 28, p. 146.

¹⁸¹ *El linaje...*, *op. cit.*, nº 7.10, pp. 357-358, atribuido al taller de Alonso Sánchez Coello. María Kusche sin embargo lo atribuye plenamente a Sánchez Coello, véase Kusche, María, "El retrato cortesano...", *op. cit.*, p. 372 donde recoge sus publicaciones previas.

¹⁸² Kusche, María, "Sofonisba Anguissola en España, retratista en la Corte de Felipe II junto a Alonso Sánchez Coello y Jorge de la Rúa", *AEA*, 1989, nº 248, pp. 415-416; conclusiones que fueron repetidas con ocasión de la exposición celebrada en la ciudad natal de la pintora italiana, *Sofonisba Anguissola...*, *op. cit.*, nº 30, pp. 254-257. Para un resumen de dicha discusión véase *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe...*, *op. cit.*, nº 102, pp. 412-413 donde se sigue considerando de Sánchez Coello aunque planteando el posible interrogante.

¹⁸³ Serrera, Juan Miguel, "Alonso Sánchez Coello y la mecánica...", *op. cit.*, p. 52.

Coello¹⁸⁴. En esta ocasión el rey aparece vestido con el lujoso atuendo que llevaba en la ceremonia de su juramento como nuevo rey de Portugal el 16 de abril de 1581 en las cortes de Tomar, tal y como el mismo Felipe II escribía a sus hijas: “y ya habréis sabido cómo me quieren hacer vestir de brocado muy contra mi voluntad, mas dicen que es la costumbre de acá”¹⁸⁵. Como



Fig. 50. Taller de Alonso Sánchez Coello, *Felipe II como Felipe I de Portugal*. Museo de la Academia de San Carlos, México.

sabemos ésta inusual riqueza en el vestir era algo extraño a Felipe II que tuvo que adaptarse a la etiqueta y al ceremonial lusitano, adoptando los símbolos de poder que eran *regalia* de los reyes portugueses como el cetro de oro. El rey de una tan plural Monarquía debía respetar las costumbres, las diversas tradiciones que eran propias en los diferentes territorios sobre los que se extendía su soberanía, lo cual es expresión de un concepto de Majestad también plural en función del territorio donde ésta se quería hacer presente¹⁸⁶. Es por eso que el rey “dexando por este rato el luto, que con tanto sentimiento traya por la Reyna [...] salió vestido de autoridad, de un ropón grande y ropeta larga debaxo, de tela de oro, rasa, amarilla, puesto sobre los hombros el collar de esclavones de oro, de que pendía la insignia del Thoison, gorra de riço negra, llana, camisa de cadeneta, guantes de ámbar blancos”¹⁸⁷. De igual modo en el escudo que aparece en el ángulo superior

izquierdo, ya han sido incluidas las quinas lusitanas encajadas entre los cuarteles que corresponde a Castilla y Aragón; armas identificativas de Portugal que también fueron incluidas en el sello que Felipe II enviaba a sus hijas con la célebre carta que hemos mencionado: “Y es el primer sello nuevo en que se han puesto las armas de Portugal, como veréis en lo que va en la cajita”¹⁸⁸. El elemento aglutinante de toda esa diversidad de territorios bajo una sola soberanía es el Toison de Oro que, al no pertenecer a ningún territorio en concreto sino estar vinculado de forma directa y “personal” con la Casa de Austria, podía ser lucido aquí, como en todos los demás retratos, pues era el símbolo por excelencia de la dinastía y constituía algo así como una marca distintiva de la Casa.

Del último periodo de vida del rey, contamos con dos retratos de cuerpo entero muy significativos del retrato de corte de finales del siglo XVI. Uno dado a conocer hace algunos años, y el otro que quizá sea la imagen por excelencia de Felipe II, en la Biblioteca de El Escorial. Ambos, como veremos, plantean interesantes problemas.

¹⁸⁴ Véase fundamentalmente los catálogos de las exposiciones *El Linaje...*, *op. cit.*, nº 282, pp. 282-283 y *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe...*, *op. cit.*, nº 188, pp. 546-547.

¹⁸⁵ Bouza, Fernando, *Cartas de Felipe II...*, *op. cit.*, carta I, pp. 34-35.

¹⁸⁶ Bouza, Fernando, “Ardides del Arte. Cultura de corte, acción política y artes visuales en tiempos de Felipe II” en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe...*, *op. cit.*, pp. 63-65; también la ficha, realizada por el autor, en el mencionado catálogo.

¹⁸⁷ Esta es la descripción que hace Isidro Velázquez de la presencia del monarca en su obra de 1583 sobre la entrada de Felipe II en Portugal; cito por Bouza, Fernando, *Cartas a Felipe II...*, *op. cit.*, carta I, nota 7, p. 35.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 35.

El primero fue “rescatado” de entre los fondos del Palacio Pitti de Florencia, (fig. 51) y atribuido como original de Sánchez Coello en base a unas cartas escritas por el pintor al gran duque de Toscana, a través de las que le regalaba este mismo retrato al duque¹⁸⁹. Representa a Felipe II a los sesenta años (hay una inscripción en el podium de la columna en la que se indica la edad), por tanto se fecha en 1587, un año antes de la muerte de Sánchez Coello. Vemos al rey con su característico sobrio atuendo negro sin más atributos que un casi inapreciable Toisón, sosteniendo con su mano enguantada el otro guante correspondiente a la mano que, desnuda, apoya sobre el pomo de la espada. Está ubicado en un espacio palaciego *standard* indicado tan sólo por la columna que aparece al fondo, recurso habitual en el retrato de corte, como ya hemos visto, que había sido introducido por Tiziano, con un alcance dinástico más elevado que el de servir de simple elemento de “ambientación” del cuadro.



Fig. 51. ¿Alonso Sánchez Coello?, *Felipe II a los sesenta años*. Galería del Palacio Pitti. Florencia.



Fig. 52. Anónimo. *Felipe II*. Colección Francisco Feijoo, Madrid.

Sin embargo, a pesar de esa aparente irrefutable prueba documental de la autoría autógrafa por Sánchez Coello, ésta ha sido rechazada de plano por María Kusche que le concede tan sólo la categoría de obra de taller¹⁹⁰. Esta investigadora plantea toda una serie de objeciones estilísticas y de falta de calidad que le llevan a concluir que se debe tratar de una copia realizada enteramente por el taller de Sánchez Coello, aunque reconoce la valía iconográfica del retrato. Alega también algunos razonamientos para dudar seriamente de que la fecha del retrato sea en realidad la que aparece en la inscripción, sino que lo adelanta a principios de la década de los ochenta, pues en 1587, con sesenta años, el rey era un verdadero anciano ya muy enfermo y deteriorado como para

¹⁸⁹ Mulcahy, Rosemarie “Alonso Sánchez Coello and Grand Duke Ferdinando I de’ Medici” *The Burlington Magazine*, vol. CXXXVIII, agosto 1996, pp. 517-521. Fue expuesto en *Felipe II. Un Monarca y su época. Un príncipe...*, op. cit, n° 308, pp. 694-695.

¹⁹⁰ Kusche, María, “Sánchez Coello. La imagen de la madurez y vejez de Felipe II”, en *La Monarquía de Felipe II a debate*, Madrid, 2000, pp. 510-511.

poder mostrar ese aspecto fuerte y saludable propio de una persona madura pero llena todavía de vida.

Sin entrar en detalles de autorías ni fechas, debemos sin embargo indicar que se trata de un razonamiento un tanto ingenuo, pues es evidente que los retratos se podían alterar a voluntad y más si estaban destinados al exterior como parece el caso. Es decir, perfectamente se podía enviar un retrato del rey en 1587 con el rostro que tenía por ejemplo diez años antes (sacado de uno de los múltiples modelos que los pintores de cámara tenían en su taller), en que parece efectivamente que su cabello comenzaba a canear y si esto no era así, pues simplemente se “actualizaba” un poco el rostro del rey pintándole con el pelo y la barba blanca, y problema solucionado. Por otra parte, del hecho de que en el retrato del rey se indique la edad que tenía en el momento de su supuesta realización, no se colige necesariamente que esa sea la edad real. Resumiendo, son muchos los elementos que se podían alterar según las necesidades, y de hecho se alteraban probablemente con más frecuencia de lo que imaginamos. Más si cabe en el caso de los retratos regios, cuya función de representación y por tanto político y público, estaba por encima de cualquier otra consideración. Por mucho que quieran algunos, un retrato, y menos el de un rey, no es una fotografía en la que nada se puede esconder. Todo lo cual nos conduce de nuevo al interesante problema de la verosimilitud y el decoro en el retrato regio del que trataremos más adelante.

Sea como fuere, el caso es que ésta imagen, indudablemente una de las postreras del monarca, nos ofrece una prueba de cómo los modelos introducidos en el retrato de corte por Moro fueron mantenidos por Sánchez Coello y continuados por los pintores de corte de generaciones posteriores, señalándonos el camino por el que deambulará el retrato de corte hispano en el futuro. Tanto es así que este retrato es un antecedente directo de los que muchos años después realizaría Velázquez del joven Felipe IV, en los que tanto la pose, la presencia solemne del retratado, la indumentaria, la disposición espacial, la ausencia de atributos expresos más allá del Toisón, son muy similares.

Se ha indicado que del retrato de Florencia no se conocen otras réplicas o copias¹⁹¹. Sin embargo quizá sea una versión del mismo, un retrato anónimo según Juan Pantoja de la Cruz en colección privada¹⁹² (fig. 52). Se representa al rey vestido de idéntica manera, pero alterando algunos elementos como la inclusión de un collar del Toisón mucho más vistoso y la aparición del bufete y el memorial ausentes en el de Florencia, lo cual de paso también le emparenta enormemente con los retratos de Felipe IV por Velázquez en los que ambos elementos son casi insustituibles.

¹⁹¹ *Felipe II. Un Monarca y su época. Un príncipe...*, op. cit., nº 308, pp. 694.

¹⁹² Otro similar hay en la embajada de España en París.

El otro retrato que hemos mencionado es el impresionante *Felipe II viejo* que se custodia en la Biblioteca de El Escorial¹⁹³ (fig. 53) junto a una pequeña galería familiar, porque allí están también los retratos de su padre el emperador, su hijo Felipe III y su bisnieto Carlos II que sustituyó a un retrato de Felipe IV robado durante la invasión francesa. Como dijimos quizá sea esta postrera imagen del monarca más poderoso de la Tierra, la que mejor defina algunos de los aspectos relacionados con el retrato de corte de finales del siglo XV, así como de su propia imagen. A pesar de serias discrepancias que ahora señalaremos en torno a la autoría del lienzo, asignado tradicionalmente a Pantoja de la Cruz hacia 1590; en lo que si parecen estar de acuerdo los investigadores es en que se trata quizá del retrato en el que el rey aparece con mayor edad. El esquema es de sobra conocido. El rey está en pie, de cuerpo entero, vestido de su habitual riguroso negro sobre el que tan sólo destaca un minúsculo Toisón de Oro. Apoya una mano sobre la empuñadura de la espada y la otra, que sostiene los guantes de ámbar, en un sillón frailer. La ambientación del cuadro, también nos es familiar: tras el rey y sobre un elevado podium, se alza una columna cubierta en parte por un cortinaje verde que envuelve toda la composición.



Fig. 53. Juan Pantoja de la Cruz, *Felipe II viejo*. Monasterio de El Escorial.

Resulta evidente que se trata de una imagen estereotipada del rey, que sigue en todo los característicos convencionalismos del retrato de corte hispano según los hemos explicado. Es también la imagen que supone la culminación de todo un proceso de construcción de la imagen de Felipe II y su peculiar concepto de majestad en torno a ella, iniciado con los retratos de Tiziano y Moro y que, a través de Sánchez Coello, llega a los momentos finales de vida del rey, de lo cual es testimonio elocuente este impactante retrato que viene a resumir algunas de las ideas fundamentales que se asociaban a la representación del soberano durante la segunda mitad del siglo XVI, y que se prolongarán durante todo el siglo XVII. En este sentido, con este retrato se alcanza el punto máximo de aquel proceso que llevaba de las imágenes “heroicas y clásicas” de las obras de Tiziano y los Leoni, a las cada vez más distanciadas y solemnes de Sánchez Coello, que convertían el retrato del rey precisamente en lo que se pretendía, en un sustituto de la presencia física del monarca con todo lo que ello llevaba aparejado, pues no se trataba simplemente de hacer presente algo físico y tangible, sino también una idea abstracta de orden superior que se encarna en la persona física que es el rey: la majestad soberana. Idea que se representa en todos estos retratos que hemos estado viendo a través de esas rígidas actitudes y poses perfectamente estudiadas; esos atributos como sillones, mesas, espadas, bastones de mando; esos rostros fríos y distantes sin expresiones reconocibles, pero dotados de miradas tremendamente penetrantes y sobrecogedoras que dotan a los retratos de un característico aire altivo, etc. Majestad real que, en el caso de Felipe II, se construyó también, sobre todo a partir de la parte final del reinado, sobre una cuidadosa administración de la visión real de su propia

¹⁹³ Recientemente expuesto en *El retrato español...*, op. cit, nº 10, p. 103 y 330-331.

persona, lo cual permitía mantener la fascinación de lo oculto y convertir la aparición del rey en una suerte de sublimación de la vista, a pesar de los tremendos efectos que ello causaba¹⁹⁴. Volveremos sobre todo esto.

Según indicamos, el retrato se atribuye a Juan Pantoja de la Cruz, al igual que el de Carlos V y Felipe III de la Biblioteca pintados por este artista hacia 1608. El de Felipe II, aunque no se encuentra firmado, fue ya atribuido desde antiguo al mismo Pantoja, lo que, junto al hecho del aspecto avejentado del monarca y formar parte de dicha pequeña galería dinástica en cuyo proyecto había participado directamente el artista, ha hecho que esta atribución se haya venido manteniendo como válida por la crítica posterior y así es como aparece recogido el cuadro en toda la bibliografía. Sin embargo, frente a lo que parecía una atribución cierta e inamovible, la doctora María Kusche planteó ya hace muchos años la imposibilidad de atribuir el lienzo a Pantoja pues según ella no corresponde en absoluto al estilo del pintor¹⁹⁵, concediéndoselo sin ninguna duda a Sánchez Coello¹⁹⁶. Atribución que ha venido defendiendo y argumentando a lo largo de los años en sucesivas publicaciones¹⁹⁷, sin que sin embargo parezca que haya tenido un resonado eco mucho más allá de sus propias publicaciones puesto que en la última gran exposición sobre el retrato español se sigue incluyendo como de mano de Pantoja¹⁹⁸. Contra la atribución tradicional esta investigadora esgrime entre otros muchos, argumentos de orden temporal en cuanto a la preeminencia de Sánchez Coello como retratista frente a Felipe II y a las fechas en las que Pantoja pudo realmente tener la ocasión de pintar al rey, pero sobre todo estilísticos y la llamativa ausencia de firma en el cuadro, cuando los otros de la Biblioteca realizados por él sí lo están. Concluye pues que la obra es característica del estilo de Sánchez Coello que debió realizarla muy poco tiempo antes de morir, esto es, hacia 1586-1587.

2.3. Juan Pantoja de la Cruz, discípulo de Sánchez Coello

Alonso Sánchez Coello moría de forma inesperada en 1588. A su muerte, el retrato de corte hispano estaba plenamente desarrollado y se habían ya fijado prácticamente todas las tipologías y convenciones en cuanto a la representación del rey y su familia. Los pintores que le sucederían no hicieron sino continuar con lo que éste venía ya haciendo repitiendo insistentemente los modelos ya existentes. El caso paradigmático es Juan Pantoja de la Cruz, discípulo de Sánchez Coello, cuya labor como retratista se encuadra entre los últimos años del reinado de Felipe II y los primeros de Felipe III. En efecto, Pantoja había comenzado a trabajar para la corte hacia 1585, pero siempre a la sombra de su maestro que era el pintor oficial. A partir de 1590 Pantoja comienza a trabajar para el príncipe Felipe al que pinta con regularidad, comenzando propiamente en ese momento su carrera cortesana, aunque curiosamente no obtuvo el nombramiento oficial como pintor de cámara hasta 1596. De esos años contamos con los

¹⁹⁴ Bouza, Fernando, “Ardides del arte...”, *op. cit.*, p. 58, 61.

¹⁹⁵ Kusche, María, *Juan Pantoja de la Cruz*, Madrid, 1964, p. 204.

¹⁹⁶ Id., “Zeremoniell und Individuum, Alonso Sánchez Coello, Hofmales Philipps II” en *Vision oder Wirklichkeit*, 1991, pp. 62-63.

¹⁹⁷ Id., “El retrato cortesano...”, *op. cit.*, pp. 372-377; Id., “Sánchez Coello...”, *op. cit.*, pp. 511-524; Id., *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores: Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolan Moys*, Madrid, 2003, pp. 473-483.

¹⁹⁸ *El retrato español...*, *op. cit.*, nº 10, pp. 330-331.



Fig. 54. Juan Pantoja de la Cruz, *El infante don Felipe con armadura*. Kunstistorisches Museum, Viena.

primeros retratos del príncipe Felipe por Pantoja de la Cruz (fig. 54), vestido con media armadura, apoyando la mano sobre la empuñadura de la espada y colocado junto a un bufete sobre el que descansa la celada y los guantes, en un modelo iconográfico que será el adoptado de modo más frecuente también ya como rey con el nombre de Felipe III (incluyéndose el bastón de mando). Lo cual no deja de resultar sumamente curioso, toda vez que el reinado de Felipe III se caracterizó precisamente por ser el más pacífico de todos los de los austrias hispanos¹⁹⁹. Exactamente de esa manera se representa al rey en 1606 uno de los retratos más conocidos de Felipe III, que hace pareja con el de la reina Margarita, ambos en el Museo del Prado (fig. 55 y 56) y del cual existen multitud de copias y versiones aún de su mano, como la de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial firmada en 1608, la de la colección Argenteria, o la de pintor anónimo en la embajada de España en París.

Como era de esperar, pues lo llevaba incluido el cargo, Pantoja se ocupó también de retratar a los diferentes miembros de la familia real, adquiriendo ahora un importante desarrollo cuantitativo una de las tipologías más curiosas dentro del repertorio iconográfico de la retratística regia. Me refiero a los retratos “a lo divino”, de los que trataremos extensamente en otro lugar, y a los que parece que la reina era muy aficionada por herencia familiar, lo cual explica su relativa abundancia. De igual modo, del

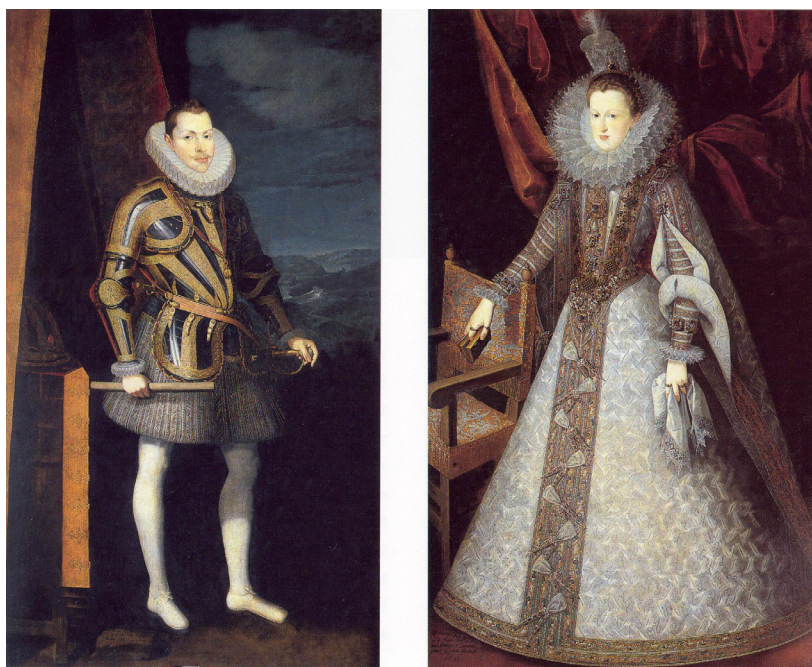


Fig. 55 y 56. Juan Pantoja de la Cruz, *Felipe III y Margarita de Austria*. Museo del Prado, Madrid.

¹⁹⁹ Brown, Jonathan “La monarquía española y el retrato de aparato de 1500 a 1800” en *El Retrato*, Madrid, 2004, p. 133. Este libro es una nueva edición del publicado en 1994 con el título *El retrato en el Museo del Prado*.

periodo de Pantoja como pintor de corte, contamos con otra tipología que hasta ahora no habíamos mencionado: la de infantes muertos.

La muerte, que acompañaba a los niños desde su nacimiento produciendo un gran mortalidad infantil, de la que no se libraban ni los niños reales, haciendo más verdad que nunca aquella lacónica frase de Horacio “la pálida muerte pisa igualmente las chozas de los pobres que las torres de los reyes”, es la que determina dos peculiares tipologías dentro de los retratos de infantes regios. Por un lado los retratos de infantes cargados de amuletos para evitarla²⁰⁰ y, cuando esto no era ya posible, los retratos de infantes difuntos para constatarla. En ambos casos los ejemplos más elocuentes los debemos a los pinceles de Juan Pantoja de la Cruz. De los primeros contamos por ejemplo con los retratos de la infanta María Ana de las Descalzas Reales (fig. 57) y el Kunsthistorisches Museum o el de la infanta Margarita Francisca del Prado; de los



Fig. 57. Juan Pantoja de la Cruz, *La infanta María Ana*. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.



Fig. 58. Anónimo, *La infanta Margarita muerta*. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.

segundos son paradigmáticos los retratos de las infantas María y Margarita muertas, también ambas en las Descalzas y siguiendo un mismo esquema (fig. 58). En cuanto a los usos y funciones que se otorgaban a dichos retratos, es evidente que en el primero de los casos, la numerosa inclusión de amuletos y reliquias estaba destinada a intentar alejar cualquier clase de peligro o enfermedad que amenazase la vida del infante. En el segundo, este tipo de retratos podían cumplir una función informativa para notificar la muerte de un infante a las cortes extranjeras, lo que explica que se hicieran diversas copias con destino a diferentes cortes²⁰¹; pero al mismo tiempo podían servir para mantener en la memoria el rostro del fallecido del que quizá no hubiese habido tiempo de realizarle un retrato antes de su muerte, debiéndose conformar con un retrato póstumo que podía ser incluido en las galerías dinásticas²⁰².

Otra tipología que no hemos comentado hasta ahora, la representan aquellos retratos que testimonian los embarazos de las reinas. Asunto nada anecdótico como se podrá imaginar, puesto que precisamente de dicha circunstancia dependía la descendencia y por ende la continuidad

²⁰⁰ Enlazando directamente con lo que muchos años después hará Velázquez cuando pinte al príncipe Felipe Próspero cubierto de amuletos.

²⁰¹ Serrera, Juan Miguel, “Alonso Sánchez Coello y la mecánica...”, *op. cit.*, p. 52-53.

²⁰² *El Linaje...*, *op. cit.*, nº 6.11, pp. 338-339.

dinástica²⁰³. Si bien respecto de los retratos de infantes muertos no hay constancia de que Sánchez Coello pintara obras de ese tipo²⁰⁴, en el caso de los retratos de las reinas embarazadas ya Felipe II anotaba de su puño y letra entre unos retratos enviados a Valladolid uno de la “Serenísima Reyna, preñada”²⁰⁵. De nuevo los ejemplos más expresivos de esta variante iconográfica se los debemos a Pantoja de la Cruz que realizó en 1603 un retrato de la reina doña Margarita anotado así en la Contaduría Real: “retrato entero, original de la Reyna Nuestra Señora, estando preñada”²⁰⁶. Probablemente sea este el que sirviera de modelo para que Bartolomé González pintara el retrato de la reina Margarita de Austria en el *Kunstistorisches*, en el que su embarazo es bien palpable (fig. 59).

No querría finalizar mi pequeño resumen de la obra retratística de Pantoja sin mencionar el apabullante retrato de la emperatriz viuda María, hermana y suegra de Felipe II²⁰⁷ (fig. 60). Este es para mi uno de los retratos más impactantes y sobrecogedores de toda la retratística de la Casa de Austria, además de ser expresión elocuente de todos los caracteres asociados con el retrato cortesano que tantas veces hemos descrito. A pesar de la edad y los atuendos de viuda, la emperatriz no ha perdido nada de su solemnidad y gravedad, dotada de un gesto severo y adusto con una mirada tremendamente penetrante y fría que transmite la fuerte personalidad y dignidad de una persona que no ha dejado de ser quien es: la emperatriz; lo cual se deja meridianamente claro por la presencia destacada sobre el bufete de la espectacular corona imperial.



Fig. 59. Bartolomé González, *La reina Margarita embarazada*. *Kunstistorisches Museum*, Viena



Fig. 60. Juan Pantoja de la Cruz, *La emperatriz María de Austria, viuda*. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.

²⁰³ Serrera, Juan Miguel, “Alonso Sánchez Coello y la mecánica...”, *op. cit.*, p. 50.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 52.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 50.

²⁰⁶ *Ibidem.*

²⁰⁷ *El Linaje...*, *op. cit.*, nº 7.11, pp. 359-361.



Fig. 61. Bartolomé González, *La reina Margarita de Austria*. Monasterio de la Encarnación, Madrid.

Pantoja de la Cruz moría en 1608 dejando tras de sí un gran número de ayudantes de taller que serían a partir de estos momentos los que se ocuparían de retratar a la familia real, abriéndose un periodo un tanto anodino en el que no hay ningún artista que descuelle sobremanera, hasta la incorporación de Velázquez a la corte en 1623. Todos ellos se habían formado copiando retratos anteriores, por lo que es fácil imaginar la absoluta continuidad que suponen respecto de lo que ya se venía haciendo en el campo del retrato cortesano. Algunos de estos pintores son efectivamente Bartolomé González que fue nombrado pintor del rey en 1617 y del que conocemos bastantes ejemplos, sobre todo referidos a la reina Margarita, como el ya mencionado en el que la vemos embarazada junto a un enano, o alguno en que González utiliza idéntico recurso sólo que sustituyendo el enano por un perro (fig. 61). Otro de estos pintores son un desconocido Santiago Morán que parece que incluso llegó a ser nombrado pintor de Cámara, precisamente a él se atribuye el retrato de la infanta Margarita Francisca antes mencionado²⁰⁸. Asimismo

Rodrigo de Villandrando llegó también a realizar algunos retratos del príncipe Felipe (IV) el más conocido de los cuales le representa junto al enano soplillo (fig. 30), y algunos pintores extranjeros como Gaspar de Crayer, o Juan Van der Hamen también retrataron a los reyes en el inicio del reinado de Felipe IV, hasta que Velázquez se convirtiera en el Apeles particular del rey.

3. Felipe IV. El retrato cortesano del barroco²⁰⁹

3.1. Velázquez: la sublimación del género

Este panorama en cuanto a la producción de la imagen real es el que se encuentra Velázquez cuando, en 1622, viene a la corte. Su rápido ascenso hay que buscarlo en su tremenda calidad, lo que rápidamente le hizo destacar sobre el resto y que es fundamentalmente lo que diferencia sus retratos de los del resto de la producción anterior, puesto que Velázquez sigue, como no podía hacer de otro modo, los modelos iconográficos de representación regia vigentes hacía ya mucho tiempo, aunque eso sí, introduciendo sutiles y ligeras variantes que son muestra de su genialidad. Pero no sólo eso, porque Velázquez estaba en el lugar preciso en el momento preciso. Pues en consonancia quizá con esa etapa apática y rutinaria en la que había caído progresivamente el retrato cortesano tras la muerte de Sánchez Coello, repitiéndose constantemente los diferentes modelos de un modo absolutamente mecánico; la administración

²⁰⁸ *El Linaje...*, op. cit., nº 6.10, pp. 336-337.

²⁰⁹ Como en otros momentos de este trabajo se comentan con mayor detalle algunos de los retratos más famosos de Velázquez, solamente se menciona aquí para evitar repeticiones. Me refiero por ejemplo al retrato ecuestre del príncipe Baltasar Carlos, al retrato de Doña Mariana de Austria, al de Felipe IV con armadura y un león a sus pies o los de Felipe IV en busto.

hizo algo parecido al ir dejando pasar el tiempo sin renovar los pintores del rey, de modo que una vez estos iban muriendo no se nombraban nuevos. Esto es lo que permitió a Velázquez alzarse con la primacía de la representación regia tras la muerte de Villandrando en 1622 que le abrió las puertas del nombramiento como pintor del rey en 1623. Poco a poco los demás pintores reales fueron muriendo sin que se nombrasen sustitutos para ello, así, a la muerte de Bartolomé González en 1627, se iban uniendo las de Eugenio Cajés en 1634, la de Carducho en 1638, etc. Esto permitió que en esas fechas Velázquez se encontrase como dueño y señor de la pintura de corte, con vía libre para poder ir formando un nuevo cuerpo de pintores fieles a su persona²¹⁰, pues contaba también con el apoyo incondicional de otro dueño y señor, pero esta vez algo más poderoso: El Conde Duque de Olivares²¹¹.

Como dijimos, la calidad de Velázquez debió impresionar al joven Felipe IV, otorgándole la exclusividad en la realización de su imagen a partir de 1623, cual nuevos Alejandro y Apeles, tal y como había hecho su glorioso bisabuelo, el Emperador con Tiziano; aunque aquí la poderosa mano del Conde Duque también se dejó notar. Se iniciaba así una peculiar relación entre rey y pintor que duraría hasta la muerte de Velázquez en 1660, convirtiendo el primero al segundo en el pintor por excelencia de su reinado. Lo cual supo éste aprovechar perfectamente para comenzar una auténtica carrera cortesana cargada de cargos y prebendas que se veía culminada con la concesión del hábito de Santiago, honor ciertamente impensable en épocas anteriores para un simple pintor.

Tras su nombramiento, Velázquez se instaló en Madrid dedicándose a lo que era su principal obligación como pintor del rey: retratar al rey y a los demás miembros de la familia real. Es de estos momentos cuando contamos con los primeros ejemplares de los retratos de Felipe IV de cuerpo entero y de pie como el del Museo del Prado de hacia 1623, retocado posteriormente²¹², (fig. 62), modelo que hubo de repetir en numerosas ocasiones como el ejemplar del Metropolitan Museum de Nueva York o los dos de Boston. Paralelamente también pintó los conocidos retratos de su protector, el Conde Duque, (del que también era su pintor de Cámara) como el del Sao Paulo, o el que le representa con una vara en la mano con ejemplares en Nueva York y en Madrid²¹³. En 1628 alcanzó el título de primer pintor de la cámara real, lo cual suponía una subida en el escalón de sus aspiraciones cortesanas. Estos primeros retratos de Felipe IV por Velázquez nos muestran hasta que punto están emparentados con modelos anteriores, en lo que era



Fig. 62. Diego Velázquez, *Felipe IV*. Museo del Prado, Madrid.

²¹⁰ Brown, Jonathan “Entre tradición y función: Velázquez como pintor de corte” en *Velázquez Rubens y Van Dyck*, Madrid, 1999-2000, pp. 52-55.

²¹¹ Respecto al patronazgo del Conde Duque hacia Velázquez y su continuación por Felipe IV tras la caída de aquel, véase la interesante exposición que hace del tema Martínez Ripoll, Antonio, “Diego Velázquez Hechura de Olivares, y sus simulacros de Monarquía”, en *Velázquez (1599-1999). Visiones y Revisiones*, Córdoba, 2002. pp. 125-152.

²¹² *El retrato español...*, op. cit., nº 11, p. 331.

²¹³ Sobre estos retratos resulta muy elocuente el brillante artículo de Martínez Ripoll, Antonio, “‘El Conde Duque de Olivares con una vara en la mano’ de Velázquez, o la ‘praxis’ olivarista de la Razón de estado, en trono a 1625”, en *La España del Conde Duque de Olivares*, Valladolid, 1990, pp. 47-80.

la tónica de los pintores de cámara consistente en la repetición de modelos y tipologías de sobra familiares y perfectamente reconocibles sin más aportación que su capacidad pictórica. El peso de la tradición retratística era muy grande y las posibilidades revolucionarias e innovadoras en un género tan codificado eran ciertamente escasas. Así pues Velázquez al incorporarse a la corte se limitó a asumir dicha tradición continuando con las tipologías ya prefijadas. Pese a todo lo cual, y aquí es donde los genios se destacan de los excelentes pintores, Velázquez supo insuflar al retrato de corte una fresca brisa renovadora basada no tanto quizá en la invención de nuevas tipologías, sino en su inmenso talento como pintor para, sin romper las reglas establecidas en cuanto a los convencionalismos en la representación regia, incorporar nuevas posibilidades que suponen un verdadero rejuvenecimiento de un género que se encontraba anquilosado y estancado.

En los ejemplares mencionados el rey aparece vestido de riguroso negro, con un escudo aparato simbólico que no va más allá del memorial que sostiene en sus manos, el pequeño Toisón y el bufete con paño carmesí sobre el que descansa el sombrero. Es imposible no recordar los últimos retratos de Felipe II por Alonso Sánchez Coello. La pose que adopta Felipe IV apoyando una mano en la empuñadura de la espada, el modo de sostener el memorial, la vestimenta, todo recuerda a su glorioso abuelo, lo cual no es casual sino completamente deliberado. El período de pérdidas del potencial español que había supuesto el reinado de Felipe III, espoleó al nuevo y joven rey Felipe IV alentado por el Conde Duque, para conseguir de nuevo colocar a la Monarquía como potencia hegemónica. Es por eso que estos retratos son una alusión directa a Felipe II, recuperando el atuendo que solía vestir el “rey prudente”, a quién se pretendía exaltar y mitificar como símbolo de la época gloriosa de la Monarquía, época que se aspiraba a revivir recuperando el poderío hispano bajo el nuevo rey como digno heredero de su abuelo, verdadera referencia personal y estímulo de su reinado.

Vemos por tanto, que las novedades no se refieren a los modelos retratísticos ni al simbolismo presente en el cuadro. Sino que esto se consigue mediante referencias implícitas externas. Por otra parte, Velázquez supo alterar levemente algunos aspectos técnicos consiguiendo una mayor prestancia. Se refieren éstos a pequeños cambios espaciales que consiguen equilibrar mejor la relación de la figura con el espacio inexistente circundante, elevándola ligeramente respecto al suelo²¹⁴. Intenta también relajar la rigidez tradicional al juntar las piernas, consiguiendo así una figura más esbelta y elegante²¹⁵.

Se articulaban en estos momentos los dos prototipos oficiales de la imagen real que regirán todas las representaciones futuras de Felipe IV. Por un lado éste que hemos visto con el memorial en la mano, que alude a las funciones principales del rey que administra justicia y concede gracias y mercedes. El otro, presenta a Felipe IV con bastón de mando como la imagen del rey soldado, defensor de sus territorios y protector de sus vasallos²¹⁶. El ejemplo temprano de este prototipo lo encontramos en el retrato del rey en Sarasota de hacia 1625-1628 (fig. 63). Felipe IV luce un vistoso y rico traje de campaña con jubón de ante color amarillo y botas altas de montar con espuelas de plata. Lleva en la diestra la bengala de general y la izquierda apoya en la empuñadura de la espada. A su lado, sobre un bufete cubierto con paño de terciopelo rojo,

²¹⁴ Ruiz Gómez, Leticia, “Retratos de Corte en la Monarquía Española (1530-1660)”, en *El retrato español...*, op. cit., 103.

²¹⁵ Pérez Sánchez, Alfonso, “El retrato clásico español” en *El retrato*, op. cit., p. 212.

²¹⁶ Martínez Ripoll, Antonio “Diego Velázquez...”, op. cit., pp. 131-133.

descansa un majestuoso sombrero de ala ancha adornado con plumas sujetas por un broche con una gran perla²¹⁷. La pose que adopta el rey medio girado y con las piernas en ángulo recto resulta ciertamente esbelta y majestuosa²¹⁸.

Progresivamente Velázquez irá utilizando una más amplia paleta cromática, proceso que se ve definitivamente reforzado tras el regreso de su primer viaje a Italia. Es en esos momentos (hacia 1632) cuando pinta el refulgente *Felipe IV de castaño y plata*²¹⁹ (fig. 64), en el que los efectos pictóricos son sorprendentes, pues aún manteniendo los convencionalismos compositivos del retrato de corte volviendo a separar incluso las piernas, es evidente que le dota de nuevos bríos mediante el sólo recurso a una técnica pictórica muy viva y efectista.



Fig. 63. Diego Velázquez, *Felipe IV*. Ringling Museum of Art, Sarasota.



Fig. 64. Diego Velázquez, *Felipe IV de castaño y plata*. National Gallery, Londres.

Poco después contamos con lo que es una de las imágenes más conocidas de Felipe IV. El retrato ecuestre que Velázquez realizó en 1635²²⁰ como parte a la decoración del Salón de Reinos del Buen Retiro²²¹. El pintor sevillano ya había realizado anteriormente un retrato ecuestre del monarca para hacer pareja con el del emperador Carlos V de Tiziano. Sin embargo parece que aquella tela no tuvo demasiado éxito y fue sustituida por otra versión alegórica, realiza por Rubens, pero que sólo conocemos por una copia en los Uffizi pues el original ardió en el incendio del Alcázar de 1734. Así pues en la tesitura de la decoración del Salón de Reinos, a Velázquez se le presentaba otra vez la oportunidad de realizar un nuevo retrato ecuestre del monarca que, como ya sabemos, contaba con una ya larga tradición y prestigio como imagen del poder y majestad del

²¹⁷ Velázquez, Madrid, 1990, nº 19, pp. 139-141.

²¹⁸ Pérez Sánchez, Alfonso, "Velázquez y el retrato Barroco", en *El retrato español...*, op. cit., pp. 167-168.

²¹⁹ Véase por ejemplo Velázquez, Rubens..., op. cit., nº 5, pp. 126-129.

²²⁰ Recientemente expuesto en *El retrato español...*, op. cit., nº 43, pp. 352-353.

²²¹ Sobre el Salón de Reinos y su decoración véase la reciente exposición *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, 2005; aunque continúa siendo de obligada referencia el clásico estudio de Brown y Elliot, *Un Palacio para el rey...*, op. cit. pp. 149-203.

soberano. Podríamos hacer ahora un símil entre las circunstancias de la realización del retrato de Carlos V en Mühlberg con la del retrato ecuestre de Felipe IV. Así Rubens sería el Aretino moderno, mientras que Velázquez se asimila con Tiziano. Esto es, frente al grandilocuente tono alegórico de Rubens, tal y como aconsejaba Aretino a Tiziano, Velázquez prefirió apartarse completamente de ello, como hizo Tiziano, buscando una imagen con la sola presencia solemne y elegante del soberano a caballo, lo cual era suficiente para representar esa idea de serena majestad distanciada, grave, y alejada de cualquier rasgo de afectación. Pero aquí también Velázquez añade su granito de arena en la renovación del retrato cortesano, al representar al rey completamente de perfil.

La década de los treinta es la de mayor producción de Velázquez. En 1636, como parte también de la decoración del pabellón de caza de la Torre de la Parada en los bosques de El Pardo, otra de las empresas artístico-decorativas de estos años en los aposentos reales, Velázquez realizó tres famosos retratos de varones de la familia real en traje de cazador, asistidos por perros y con los montes del El Pardo de fondo. Son estos los retratos del príncipe Baltasar Carlos, el Cardenal-Infante don Fernando y el rey Felipe IV²²² (fig. 65). Quizá aquí si encontramos una nueva tipología de retrato regio, pues no conocemos ninguna imagen similar de Felipe II ni de Felipe III. Se suele indicar que esta tipología es una traslación del retrato de Carlos V con un perro, a un exterior. Sin embargo, a pesar del mismo tono cortesano en el gusto por la caza, actividad aristocrática por excelencia y de evidentes implicaciones emblemáticas en clave política, el retrato adquiere ahora una “manera” diferente otorgada fundamentalmente por la importancia concedida a un exterior en un retrato regio, algo que no se había hecho antes en el retrato de corte hispano, si



Fig. 65. Diego Velázquez, *Felipe IV cazador*. Museo del Prado, Madrid.



Fig. 66. Anónimo. *Carlos V cazador*. Museo de Riofrío, Segovia.

²²² Velázquez, *op. cit.*, nº 43, pp. 265-269; últimamente expuesto en *El palacio del rey Planeta...*, *op. cit.*, nº 3, pp. 78-79.

exceptuamos el icono visual que representaba para la iconografía de los habsburgo el retrato de Carlos V en Mühlberg de Tiziano. Velázquez ha conseguido aquí, como en tantos otros retratos, plasmar de manera magistral la idea de majestad propia de los habsburgo hispanos que seguía estando vigente, y que como sabemos se transmitía a través de esa deliberada apostura gallarda y altiva que presenta el monarca y la ausencia explícita de alusiones a su condición regia, consciente de su poder y seguro de sí mismo; pose y rostro que hablan también de la característica serenidad e impasibilidad como marcas de la majestad de la Casa de Austria. Todo lo cual se realizaba como sabemos, sin recurrir a complejos aparatos o atributos simbólicos, sino simplemente a través de la misma imagen del rey que, por sí misma, ya era la expresión máxima del poder y la majestad. Sin embargo, esa aparente sencillez, naturalidad y simplicidad figurativa e icónica, desprovista a simple vista de cualquier simbolismo, “esconde” en realidad importantes mensajes de índole simbólico-político en relación con las ideas que se asociaban a las representaciones de los soberanos.

Volviendo al retrato como cazador, si bien ciertamente la iconografía podría parecer novedosa desde el punto de vista tipológico, ya que no conocemos antecedentes previos en que se retrate a un rey de este modo, la magia velazqueña se nos viene abajo cuando comprobamos que existe un retrato anónimo del siglo XVI en que se representa a Carlos V cazador²²³ de idéntica manera como lo hizo Velázquez con Felipe IV, con arcabuz y acompañado por un perro (fig. 66). Si bien el retrato en cuestión es bastante mediocre, lo importante no es su calidad sino su iconografía, pues sirve muy bien para demostrar cómo Velázquez, por mucho que fuera Velázquez, se limitó a seguir, como hicieron el resto de los pintores que se ocuparon de la representación regia, las tipologías y modelos tradicionales, sin que existiese demasiado espacio ni libertad para la inventiva o el deseo personal de modificar fórmulas inveteradas; cierto es que con una calidad y genialidad pictórica que no tuvieron otros. En este punto rompería una lanza por desmitificar la figura de Velázquez, que, sin dejar de ser el mayor genio de la pintura que ha existido, era un simple y humilde criado (y no mucho más que eso) al servicio de Su todopoderosa Majestad Católica, que pintaba lo que se le decía y como se le decía. Pretender aplicar a Velázquez y a su época las categorías mentales y sociales que hoy asociamos al mundo del arte y de los sacrosantos artistas, es absurdo y carente de cualquier tipo de sentido histórico.

A pesar de ello, lo que no podemos negar es que dicha tipología iconográfica (efigie de un rey de cacería en un exterior) es bastante inusitada en el repertorio iconográfico de los austrias²²⁴. A partir de este momento lo que si conseguirá Velázquez es convertirla en un modelo más de representación regia que será utilizado en el futuro, de lo que es ejemplo muy elocuente el retrato de Carlos III cazador por Goya.

Como parte fundamental de su puesto como pintor de Cámara, Velázquez también retrató a los demás miembros de la familia real. De nuevo los infantes niños son los protagonistas, contando con numerosos retratos del príncipe Baltasar Carlos, el que fuera la gran esperanza de futuro (truncada finalmente) de la Monarquía. De 1632, con poco más de dos años, ya mencionamos el del príncipe con un enano o menino. Algo posterior debe ser el Wallace Collection (fig. 67). Más crecido, con diez años aproximadamente, le vemos de negro y plata en el

²²³ Brown, Jonathan, “Entre tradición...”, *op. cit.*, 58.

²²⁴ *Ibidem*.

lienzo del Kunstistorisches (fig. 68), como si se tratase de una traslación, en pequeño, de su padre, lo mismo que en el retrato como cazador²²⁵ (1635-1636) o en el ecuestre para el Salón de Reinos²²⁶ (hacia 1635). Son los retratos oficiales del heredero que abarcan las tipologías propias de un rey, apropiadas para quién un día ceñiría la corona. Muestran además todas las facetas de la educación y preparación del príncipe heredero para el cumplimiento de sus futuras obligaciones como rey: el retrato ecuestre alude al aprendizaje en el gobierno y dominio de los súbditos, pero además, junto con el de cazador, se relaciona con las connotaciones simbólicas que en la época asociaban la caza y la equitación como un entrenamiento para la guerra. Caza y equitación formaban parte fundamental en la educación de un soberano que le preparaban para sus futuros deberes “guerreros” como defensor de sus territorios y sus súbditos. Mientras, el retrato del Kunstistorisches hace referencia a otra de las obligaciones fundamentales del “oficio” de rey, en su faceta cortesana como juez supremo y administrador de la gracia y la merced.



Fig. 67. Diego Velázquez, *El príncipe Baltasar Carlos*. Colección Wallace, Londres.



Fig. 68. Diego Velázquez, *El príncipe Baltasar Carlos*. Kunstistorisches Museum, Viena.

Como ya sabemos, los retratos de infantes cumplían una poderosa función práctica y diplomática a la hora de concertar interesados enlaces matrimoniales, dentro de esa concepción que veía en las uniones dinásticas un eficaz instrumento político. Esa es la función que debieron tener algunos de los retratos de las infantas, enviados a las cortes extranjeras cuando se trataba de concertar sus respectivos enlaces, en los que la Monarquía, claro está, sacaba algún provecho político. Este es el caso de los retratos que de la infanta Maria Teresa (hija de Felipe IV e Isabel de Borbón) fueron enviados a Bruselas, Paris y Viena (parece que éste último fue el único original de mano de Velázquez) (fig. 69), cuando a partir de 1653 comenzaron a negociarse sus posibilidades matrimoniales, siendo finalmente casada en 1660 con el rey de Francia Luis XIV. En este caso, el matrimonio de la infanta venía a consolidar la Paz de los Pirineos firmada un año antes. La Monarquía no sacaba aquí tanto provecho político, al menos en lo territorial.

²²⁵ Véase por ejemplo *El retrato español...*, op. cit., nº 50, p. 354.

²²⁶ *Velázquez*, op. cit., nº 40, pp. 240-244; recientemente expuesto en *El palacio del Rey Planeta...*, op. cit., nº 13, pp. 120-121.

Otro tanto habría que decir de los retratos de la infanta Margarita, hija de Felipe IV y su segunda mujer, su sobrina Mariana de Austria, enviados a la capital imperial a lo largo de los años cincuenta como parte de los movimientos políticos que culminarían en 1666 con la boda de la infanta con el emperador Leopoldo I²²⁷ (fig. 70 y 71).



Fig. 69. Diego Velázquez, *La infanta María Teresa*. Kunstistorisches Museum, Viena.

A partir de 1640 las dificultades para la Monarquía se sucedieron, pues a los problemas políticos se unían las desgracias familiares. En el plano de la política exterior, las recientes paces de Münster y Ösnabruck, que ponían fin a la Guerra de los Treinta años, no fueron nada beneficiosas para la Monarquía, iniciándose el declive territorial y hegemónico de la Monarquía Católica a favor de la Francia del rey Cristianísimo, proceso reforzado aún más tras la Paz de los Pirineos en 1659. A esto se unía la revuelta de Nápoles y, ya en el interior, la sublevación de Cataluña y el fin del valimiento de Olivares. Desde el punto de vista familiar, a la muerte de la reina Isabel de Borbón (1644), le siguió poco después la del príncipe heredero Baltasar Carlos (1646), lo cual hacía saltar la desgracia del plano estrictamente familiar, al dinástico-político, pues la Monarquía quedaba ahora en una

difícil situación, huérfana del heredero y, por tanto, continuador de la dinastía. Se hacía perentorio pues, buscar una solución al problema planteado, que encontró cabal remedio en la tan manida y querida por el ya desaparecido Conde Duque de Olivares, Razón de Estado. Era este el matrimonio del rey con su sobrina carnal, Mariana de Austria, hija de su hermana María y el



Fig. 70. Diego Velázquez, *La infanta Margarita en traje azul*. Kunstistorisches Museum, Viena.



Fig. 71. Diego Velázquez, *La infanta Margarita*. Kunstistorisches Museum, Viena.

²²⁷ Uno de los más bellos es el conocido como *La infanta Margarita en traje azul*; sobre este retrato véase *El retrato español...*, op. cit., nº 14, p. 333. Otro célebre es aquel en que se le representa con abanico y apoyada sobre una pequeña mesa con un jarrón con flores, del que existe otra versión en la colección de los duques de Alba, véase *Velázquez*, op. cit., nº 74, pp. 430-433 y más actualmente en *Velázquez, Rubens...*, op. cit., nº 14, pp. 156-158.

emperador Fernando III, que había estado destinada en un principio a contraer enlace con el príncipe Baltasar Carlos. Este matrimonio consanguíneo (y a nuestros ojos incestuoso) celebrado en 1649 encaja perfectamente con la ya tradicional política dinástico-matrimonial de la Casa de Austria²²⁸. Baste recordar que Felipe II se casó en cuartas nupcias con su también sobrina Ana y el único fruto superviviente de aquel matrimonio, el príncipe Felipe (III), era por tanto al mismo tiempo sobrino y nieto de la emperatriz María de Austria, a la sazón hermana de Felipe II y madre de la reina Ana; pero para ayudar a complicar más las cosas, el emperador Maximiliano II, marido de María y padre de Ana, estaba también estrechamente emparentado con Felipe II, ya que eran primos. Por no mencionar los frecuentísimos casos en que se casaban primos con primos como Isabel Clara Eugenia y Alberto de Austria o, sin ir más lejos, la misma Margarita de Austria y Leopoldo I.



Fig. 72. Diego Velázquez, *Felipe IV en Fraga*. Colección Frick, Nueva York.

Precisamente como consecuencia de uno de esos problemas interiores, la revuelta de Cataluña, se pintó uno de los retratos de Estado más impresionantes de la retratística velazqueña. Se trata del llamado *Felipe IV en Fraga* (fig. 72). Pintado en 1644 para conmemorar la victoria en la campaña militar mantenida con los rebeldes catalanes. Representa al rey como caudillo militar tal y como se desplazó a aquella población aragonesa durante la jornada de Aragón, con un rico traje de seda roja con alamares de oro y plata, y con la bengala de general y el sombrero en las manos. El retrato en Fraga viene a ser una manifestación del poder real, en una imagen de claro contenido político al representar al rey como militar, es decir, en su faceta guerrera como defensor de sus súbditos y de la indivisibilidad de sus territorios. Del elevado contenido simbólico que se le concedió en la época nos habla el hecho de que fuese al parecer este retrato del rey el que presidió la misa celebrada en la Iglesia de San Martín en Madrid para dar gracias por la victoria²²⁹. Lo cual, de paso, nos da idea del importantísimo valor que se atribuía a un retrato del rey como sustituto simbólico de su real persona, tanto en el sentido de dignidad como físico²³⁰.

²²⁸ Aún así, debido a los estrechos lazos de parentesco que unían a los contrayentes, se debía solicitar la correspondiente dispensa papal, en realidad un mero trámite pues se concedía de inmediato; lo cual viene a ser una prueba más de la frecuencia de esas prácticas así como de la normalidad con que eran contempladas.

²²⁹ Gállego, Julián, *Visión y símbolos...*, op. cit., p. 218.

²³⁰ *Ibid.*, pp. 217-218. A este respecto son elocuentes las palabras de Palomino: “Diego Velázquez pintó un gallardo retrato de su Majestad (de la proporción del natural, para enviarlo a Madrid de la forma que entró en Lérida, empuñando el militar bastón, y vestido de felpa carmesí, con tan lindo aire, tanta gracia, y majestad, que parecía otro vivo Philipo; y se pudiera decir con razón, lo que del retrato de Alejandro, que [...] lo pintó Apeles con un rayo en la mano, representando esta figura tan a el vivo a su original, que decían los macedonios, que de los dos Alejandros, el que había engendrado Philipo, no se podía vencer; y el que había pintado Apeles no se podía imitar”; Palomino, Antonio, *El Museo Pictórico y Escala Óptica. Tomo III. El parnaso español pintoresco y laureado*, Madrid, 1715-1724, ed. Aguilar, 1947, reimpr. 1988, p. 227 (hemos manejado la reimpresión de 1988, y todas las citas se refieren a ella). Insistiremos sobre ello, ya que esa concepción acerca del retrato regio es la que determina muchos de los usos y funciones que se le asignaron.

Es este “de Fraga” el último retrato del rey pintado por Velázquez hasta que, después de su vuelta obligada del segundo viaje a Italia, y tras nueve años sin hacerlo, pinte el tardío retrato del Rey en busto²³¹, austero donde los haya pero cargado de la misma distante majestuosidad y dignidad.

Al volver de Italia, también Velázquez hubo de retratar a la nueva reina, cumpliendo con su principal labor como pintor de Cámara, obligación que tenía olvidada desde hacía algún tiempo. De hacía 1652-1653 es el conocido retrato de la reina doña Mariana de Austria (fig. 214) en el Museo del Prado²³² del que existen varias copias.

4. Concepto y construcción de la majestad real. Teoría del retrato. Usos y funciones del retrato cortesano.

Paralelo al desarrollo y evolución práctica del retrato cortesano asociado a la Casa de Austria, fueron desplegándose y codificándose toda una serie de complejas cuestiones teóricas ligadas al retrato, que se encuentran muy entrelazadas las unas con las otras. Nosotros intentaremos exponerlas con un razonamiento que las haga comprensibles.

Antes que nada debemos tener muy claro que el retrato durante los siglos XVI y XVII era un instrumento, un objeto, muy útil para conseguir determinados fines, de entre los cuales sin duda el más importante es el político. Los retratos fueron instrumentos utilizados por los soberanos del Renacimiento y el Barroco con claros fines políticos, dentro de los que caben numerosas posibilidades como hemos tenido ocasión de comprobar, y seguiremos viendo.

Como dijimos, será durante el reinado de Felipe II, en realidad el primer rey propiamente “español” de la Casa de Austria, cuando se fijen de modo definitivo todos los convencionalismos propios de la representación de la realeza y, junto a ello, también los conceptos teóricos que se asociaban al retrato y que determinaban dichas representaciones. Así pues nos detendremos en esas otras cuestiones que surgen en estos momentos (algunas como el tema del decoro son muy antiguas) pero que continuarán con plena validez durante el siglo XVII.

4.1. La Majestad real y la Teoría de los dos cuerpos del rey. Re-presentación de la majestad

Mucho hemos hablado a lo largo de estas páginas de la representación de la majestad real. Pero en realidad ¿que se entendía en aquellos momentos por majestad real?, y ¿cuál era el concepto que tenía el propio Felipe II sobre dicha idea?. Intentaremos acercarnos a una respuesta aceptable, pues precisamente de este concepto un tanto esquivo pero muy manejado, depende en gran medida el modo en que los reyes fueron retratados, veremos porqué.

Es decir, majestad e imagen del soberano van unidas, pues aquella no tiene sentido sin esta, ya que el retrato del soberano supone la plasmación plástica de la majestad del rey, pero, lo que es más importante, también su proyección y difusión. El concepto de majestad que se manejó en la época está indisolublemente ligado a la imagen artística del rey, pues en buena medida en

²³¹ El que se conserva en el Prado ha sido expuesto en *El retrato español...*, op. cit, nº 12, p. 331-332.

²³² Recientemente expuesto en *El retrato español...*, op. cit, nº 13, pp. 332-333.

base a ella se construyó dicho idea. Debemos tener muy claro que los retratos de los reyes nos transmiten precisamente la imagen que de si mismos querían reflejar. Es por eso que en torno a la Casa de Austria se aunaron de un peculiar modo monarquía y arte, es decir, poder político y artes visuales que fueron utilizadas por aquél como el mejor vehículo de expresión de si mismo.

Comencemos por exponer una teoría política de gran repercusión en el ámbito del retrato cortesano tal como la expresaba en 1559 Fadrique Furió Querol: “Todo Príncipe es compuesto casi de dos personas. La una es obra salida de manos de la Naturaleza, en cuento que se comunica un mismo ser con todos los otros hombres. La otra es mecerd de Fortuna y favor del cielo, hecho para gobierno y amparo del bien público, a cuia causa la nombraremos persona pública²³³”. Es la definición de la teoría de la doble naturaleza del rey tal y como se entendía en el siglo XVI. De ello se derivarán importantes consecuencias en el campo del retrato de corte como iremos viendo. Dicha teoría plantea el problema de cómo llegar a la plasmación correcta de esas “dos personas” en una sola que es el rey, es casi como si de un problema teológico se tratase, lo cual, de paso, no es del todo descabellado dado el carácter divino que se atribuía a la propia Monarquía. Pues si por un lado se hacía necesario reconocer a la persona física, tangible y real que es el rey, por otro, excedía de su propia personalidad individual, puesto que en él se concretaba esa “otra persona” que no es otra cosa que una idea abstracta, un concepto de origen superior: la majestad real que va unida a toda una idea de Estado, de Monarquía, de dinastía y en fin, de sociedad.

El modo en que se llegó a construir esa imagen de la majestad real que implicaba las consabidas características de sosiego, distanciamiento, solemnidad, impasibilidad, severidad, gravedad, etc., consideradas como las virtudes prototípicas de la dinastía para gobernar adecuadamente, se llevó a cabo en base en la visión del propio rey, bien a través de la contemplación directa de su persona (el modo más perfecto), bien por medio de sus “simulacros” a través de los que quedaba fijada o reflejada dicha majestad; es decir, sus retratos, que representaban no sólo el cuerpo físico del rey sino todo ese concepto político de majestad que llevaba implícito, de lo cual se colige el tremendo valor que se concedió al retrato como sustituto simbólico del rey²³⁴. Sobre esto tendremos ocasión de tratar un poco más adelante; centrémonos ahora en la visión directa de la persona del rey, a través de la cual se construye en buena medida el concepto y la imagen de la majestad.

A la hora de comprender las imágenes, los retratos del rey dotados de todas esas peculiaridades tantas veces comentadas, es imprescindible detenerse en el modo en que el rey se hacía visible ante sus súbditos, pues del modo en como esto se producía, depende en gran medida el modo en como después quedaba reflejado o “re-presentado” a través de sus retratos. Y en esto es de fundamental importancia la etiqueta y protocolo del complejo ceremonial de origen borgoñón, introducido por Felipe II y que será el usado en el entorno de la Casa de Austria.

Son numerosos los testimonios contemporáneos que nos transmiten la manera escenográfica y casi ritual como el rey se mostraba en público parapetado tras todo ese ceremonial; que en el caso de Felipe II va muy unido a la pretendida ocultación de si mismo²³⁵.

²³³ Cito por Bouza, Fernando, “La majestad de Felipe II. Construcción del mito real” en *La corte de Felipe II*, Madrid, 1994, p. 39.

²³⁴ Bouza, Fernando, “Ardides del arte...”, *op. cit.*, p. 58.

²³⁵ Sobre algunos testimonios contemporáneos muy elocuentes sobre la “ocultación” y el retiro de Felipe II, véase Checa, Fernando, “Felipe II en El Escorial...”, *op. cit.*, pp. 128-138; Id., *Felipe II. Mecenas...*, *op. cit.*, p. 190; Bouza,

Felipe II fue un maestro en administrar la visión de su propia persona, lo cual permitía mantener la fascinación por la visión del rey, por lo oculto, como una suerte de sublimación de la mirada humana, así como el valor sacro de la monarquía y de su propia persona²³⁶. Son estos testimonios los que nos transmiten la cuidadosa construcción que de su propia majestad hizo Felipe II.

Un texto de 1572 en que el italiano Antonio Tiepolo describe una audiencia con Felipe II es revelador de todas estas cuestiones que estamos comentando: *“Era S. M. venuta nella camera de grandi, che suel essere d’ordinario sua anticamera, ed, appoggiato ad un tavolino fuor del baldachino, stava aspetando gl’ambasciatori nostre ambedue, et restarono le porte aperte ad ognuno [...] Le parole di S. M. in risposta furono basse che non si poterono udire da noi, che erano vicinissimi [...] Era S. M. vestita con calze di velluto argentino, con calzette di seta e giupone di rasso dell’istesso colore, e vestiva di seta nera con molta politezza. Aveva cappotto di damasco foderato di zebellini, e soprra esso la collna del Tosone, che li cingeva le spalle, larga più di due ditti, tutta di preziosissime gemme legate in oro, che feceva vista mirabile. Portava la berreta, secundo l’uso comune, di velluto nero, con una piccola catena d’oro intorno [...] È S. M. d’anni 45, di statura mediocre, di membri proporzionatissimi e robusti più tosto che delicati; di pelo biondo, con barba assai folta, e cominciaba di bionda a farsi bianca. Il labro di sotto avanza quello di sopra alquanto, come suol essere in tutta la casa d’Austria, ma non causa brutezza nella faccia, anzi non so che di gratia le rende. E moderatissimo nel vivere, et dicesi che, da molti anni sonno, non ha gustato nè pesce nè frutti di cosa alcuna; en el mangiare e bere è regolatissimo. E di natura malenconico, ma si accomoda in modo che non è alcuno che parli una sola volta con S. M. che non li resti affetionato per sempre [...] Si diletta S. M. di vivere ritirato e solo, e per molte volte si riduce al Pardo, all’Escuriale, Aranjuez o Segovia, luoghi di recreazione, dove però non resta d’intendere e spedire tutti li neegozi delli suoi Stati”*²³⁷.

Gracias a la descripción portuguesa del jesuita Luis Frois contamos con otro testimonio de cómo el rey se mostraba en audiencia. En 1584 el rey recibe a un grupo de nobles cristianos japoneses, a los que había visto llegar desde su aposento en la Torre Dorada donde *“tem por costume ver tudo quanto se faz, e quem entra, ou sale do Paço [...] sem ninguem o ver á elle”*. El rey los recibió en pie *“vestido de preto cõ capa, e espada, e huma cadea d’ouro ao pescoço com o tozão no cabo della, enconstado à hum bofete na qual postura não acostuma fallar, nem receber, senão a Embaixadore grandes e Legados do Papa”*²³⁸.

Similares ejemplos encontramos en el caso de Felipe IV cuando recibe al embajador de Luis XIV, Duque de Gramont, en el Alcázar de Madrid en 1659 según nos cuenta Palomino: *“Recibióle su Majestad arrimado a un bufete en pie, y así estuvo durante todo el tiempo que duró la función”*²³⁹. Actitud estatuaría que confirma otra descripción contemporánea de la misma audiencia en la que se afirma que cuando el Duque entró en el Salón donde le recibía, el Rey se

Fernando, “La majestad de Felipe II...”, *op. cit.*, pp. 49-58; también Checa, Fernando, “Un príncipe del Renacimiento. El valor de las imágenes en la corte de Felipe II”, en *Felipe II. Un monarca y su época...*, *op. cit.*, p. 36.

²³⁶ Bouza, Fernando, “Ardides del arte...”, *op. cit.*, pp. 56-63.

²³⁷ Cito por Checa, Fernando, “Un príncipe del Renacimiento...”, *op. cit.*, pp. 31-32; parcialmente recogido en Serrera, Juan Miguel, “Alonso Sánchez Coello y la mecánica...”, *op. cit.*, p. 47.

²³⁸ Cito por Bouza, Fernando, “Ardides del arte...”, *op. cit.*, p. 56, nota 1.

²³⁹ Palomino, Antonio, *El Museo Pictórico...*, *op. cit.*, p. 261

llevó la mano al sombrero, y luego ya no se movió más, haciendo también alusión a las escuetas palabras del rey, del que comenta que una estatua habla casi más que él²⁴⁰.

Idéntica actitud que encontramos años después en la regente Doña Mariana de Austria cuando recibe a Cosme II de Médicis, Duque de Toscana, en un Salón, de pie, apoyada en una mesa de pórfido, teniendo a su derecha al rey niño, Carlos II²⁴¹. O el mismo Carlos II cuando en 1687 recibe en audiencia al embajador del Duque de Moscovia en el Salón de los Espejos, “arrimado a un bufete de pórfido”²⁴².

Son estos sólo algunos de los numerosos ejemplos que nos muestran el modo en que los reyes se mostraban en audiencia rodeados del reglado ceremonial de aparato, que es ni más ni menos lo que se traslada a esos “simulacros” suyos que son los retratos.

La Monarquía española, al contrario que la francesa o inglesa, carecía de fastuosas ceremonias de coronación, así como de objetos simbólicos y sacros asociados a ella; esto determinaba que la presentación y la re-presentación de la majestad real se realizasen tan sólo a través de la propia presencia solemne y mayestática del retratado rodeado de todo el peso ritual del protocolo borgoñón²⁴³. Son estas circunspectas poses y actitudes perfectamente regladas y pretendidamente buscadas las que traducían la majestad del rey e inducían a la reverencia y al respeto. El objetivo de dicha etiqueta y ceremonial era sobrecoger e impresionar a aquel que llegaba a contemplar a Su católica Majestad. El rey aparecía ante quienes recibía en audiencia tras ser conducidos éstos por intrincados salones cuajados de las mejores obras de arte que sólo podía poseer el monarca más poderoso de su tiempo. El tiempo parecía detenerse en la estancia donde el rey se hacía presente en una suerte de consumación de la mirada humana²⁴⁴, contribuyendo el sosiego y la impasibilidad con que el rey se hacía visible ante el común de los mortales, a acentuar el valor casi sacro de la Monarquía. Es precisamente esa gravedad y distanciamiento que los reyes adoptaban en público, la que hacía que quienes accedían ante su presencia los contemplasen apabullados y casi como si estuvieran viendo sus propios retratos, equívoco sustentado por el hecho de que tanto en la realidad como en sus “simulacros”, los reyes aparecían con esa típica pose y rostro de gesto severo, inexpresivo e impasible, desprovistos de aparatosos y retóricos objetos simbólicos que manifestasen su poder, sino que éste quedaba perfectamente reflejado por la sola presencia del soberano²⁴⁵.

Son numerosos los testimonios que nos hablan de ese sosiego, distanciamiento, impasibilidad y gravedad con que Felipe II aparecía en público y trataba todos los asuntos, hasta el punto de que dichas características llegaron a convertirse en verdadera marca de poder y majestad de la Casa de Austria. Precisamente algunas de esas propiedades inherentes a Felipe II ya habían quedado reflejadas en el manual del perfecto cortesano que fue en el siglo XVI el *Cortesano* de Castiglione, como la prudencia, el apartamiento (tan característico del rey “Prudente”), el disimulo y la gravedad sosegada²⁴⁶. Ya hemos visto en el relato del padre Frois y

²⁴⁰ Gállego, Fernando, *Visión y símbolos...*, op. cit., p. 231.

²⁴¹ *Ibid.*, pp. 219-220.

²⁴² Domínguez Ortiz, Antonio, “Una embajada Rusa en la Corte de Carlos II”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1978, nº 15, pp. 171-185.

²⁴³ Checa, Fernando, “Felipe II en El Escorial...”, op. cit., pp. 124 y 129.

²⁴⁴ Bouza, Fernando, “Ardides del arte...”, op. cit., p. 61.

²⁴⁵ Serrera, Juan Miguel, “Alonso Sánchez Coello y la mecánica...”, op. cit., pp. 43-44.

²⁴⁶ Checa, Fernando, “Un príncipe del Renacimiento...”, op. cit., p. 34.

en la descripción de Tiépolo algunas de las circunstancias más conocidas de la imagen de majestad que el propio Felipe II construyó en torno a la visión su propia persona, bien mostrándose, bien hurtándose al común de los mortales prefiriendo el retiro y la ocultación de si mismo. En ambas se hace expresa referencia al ocultamiento como una de las cualidades más típicas de su carácter. Desde sus aposentos en la Torre Dorada del Alcázar el rey todo lo ve pero por nadie es visto, gustando de vivir retirado yendo de un palacio a otro, adoptando después, en las audiencias, la característica pose estatuaría apoyado sobre un bufete. En términos parecidos se expresa el veneciano Leonardo Donato según el cual Felipe II “ve todos los hechos nuevos y lo sabe todo, aunque no habla casi nada con los de su cámara”, quejándose el nuncio de Su Santidad de que “*tanto si fa grande il sui ritiramento*”; o mofándose del rey el embajador de Francia cuando decía que “El rey es tal, que aún cuando tuviese un gato en los brazos, no se movería, ni demostraría alteración alguna”²⁴⁷, haciendo clara alusión a la impasibilidad estatuaría como uno de los rasgos más característicos de la majestad de Felipe II, adoptada por todos sus sucesores²⁴⁸. El también veneciano Tomás Contarini nos ofrece una imagen del anciano Felipe II como “*prudentísimo e gravísimo nelle sue operationi [...] felisissimamente tutti suoi affetti; risponde gratamente, disimula i pensieri che nutrice nel cuore, nè mai sa consoce che sia alterato o irato verso alcuna persona [...] Conserva in tutte le sue attioni una maravigliosa gravità*”²⁴⁹. Parecidas apreciaciones encontramos en los sermones panegíricos a su muerte como el que le dedicaba fray Diego de Murillo “el rey gobernaba quieto, sosegado, pacífico, sin atropellar los juicios [...] de suerte que hace mucho con poco ruido, porque el sosiego y tranquilidad en medio de tantos y tan graves negocios, argumento es de infinito poder”²⁵⁰. Rasgos de la representación de la majestad regia de Felipe II que eran resumidos por Baltasar Porreño ya durante el reinado de Felipe IV de este complaciente modo “Habla bien Su Magestad y oía con modestia maravillosa, mostrando severidad con clemencia, gravedad con blandura, benignidad con imperio. Fue eficaz en el oído y vista, venerable en la grandeza de su dignidad en público y en su cámara. Su habla era real, grave, breve, llana, usada [...]. Bolvía el rostro cuando se decía mal de otros, y más si eran ministros; y a las adulaciones decía: ‘Dexad esso y dezid lo importa’ [...]. En la representación de la Magestad y autoridad real, ninguno excedió a su Magestad y pocos le igualaron”²⁵¹.

Como hemos dicho, a través del complejo ceremonial y la etiqueta con la que se “arropaba” la presentación o aparición en público del soberano, quedando su figura convertida en una suerte de icono de la majestad regia, se pretendía impresionar a quienes le contemplaban. En este sentido son numerosos los testimonios y anécdotas que nos hablan de los efectos sobrecogedores y turbadores que comportaba encontrarse directamente ante la visión o la presencia física del rey, cuya majestad despertaba temor, aturdimiento, desconcierto, estupor,

²⁴⁷ Cito por Checa, Fernando, “Felipe II en El Escorial...”, *op. cit.*, p. 130.

²⁴⁸ Baste recordar la anécdotas ya reseñadas en relación con Felipe IV al recibir al embajador francés; o la misma actitud marmórea adoptada por Felipe IV mientras realiza una actividad en principio menos solemne como ver una comedia: “*Pendant toute la comedie, hormis une parole qu’il dit à la Reine, il ne branla ni des pieds, ni des mains, ni de la tête, tournant seulement les yeux quelquefois de côté et de l’autre*”, recogido en Gállego, Julián, *Visión y símbolos...*, *op. cit.*, p. 231.

²⁴⁹ Cito por Checa, Fernando, “Un príncipe del Renacimiento...”, *op. cit.*, p. 34.

²⁵⁰ Cito por Checa, Fernando, “Felipe II en El Escorial...”, *op. cit.*, p. 130.

²⁵¹ Porreño, Baltasar, *Dichos y hechos del señor rey don Felipe II, el prudente, potentísimo y glorioso monarca de las Españas y de las Indias*, 1628, ed. de Paloma Cuenca, Madrid, 2001, p. 31.

estremecimiento, y en fin, respeto y veneración²⁵². Basten algunos ejemplos como el de aquel cura que estando predicando “se turbó de manera que de todo punto se olvidó el sermón” tan sólo porque el rey lo había mirado²⁵³. Antonio Pérez escribió que la sonrisa del rey cortaba como el filo de una espada, reflejando con ello la majestad estremecedora e impresionante de Felipe II, que se manifiesta de manera apabullante en sus retratos, con esas miradas tremendamente frías y penetrantes que aún hoy no nos dejan indiferentes sino que nos sobrecogen y nos provocan una inquietante y extraña sensación de desasosiego, precisamente porque da la impresión de encontrarse realmente ante la presencia de Su Majestad Católica; mirada que realmente debía ser sobrecogedora provocando el temor y temblor a quien llegase a encontrarse con ella²⁵⁴. Exactamente esa “natural terribleza e majestad e imperio que estremeze” de la que hablaba Francisco de los Cobos al referirse a Felipe II²⁵⁵. Al igual que sucede con Porreño, también estas anécdotas sobre los terribles efectos que provocaba encontrarse ante la sola visión de la majestad de Felipe II, llegaron casi como tópicos al siglo XVII. Un tratadista político napolitano de principios de siglo, A. Pecorelli, que pone como ejemplo de cómo “*la maestà del Prencipe rende timorosi gli subditi*” el de un Felipe II en audiencia, sobrecogedor hasta la estupefacción pues ante él las personas perdían las palabras y quedaban “*come stupiti alla presenza della real Maestà di Filippo secondo*”²⁵⁶.

Ahora bien, la propia grandeza del monarca era tanta que el problema surgía cuando había que trasladarla a una re-presentación de sí mismo porque como decía Pedro Salazar y Mendoza en 1618 respecto de Felipe II, “ningún retrato salió acertado; y dávase por razón el ser su hermosura tan particular y tan extraordinaria”²⁵⁷. Es decir, la discusión se planteaba en torno al hecho de si la majestad podía ser convenientemente trasladada, reflejada o re-presentada en imágenes, esto es, en efigies del propio monarca. A pesar de algunas voces discordantes, el arte debía cumplir la misión de “acercar” la grandeza de la majestad real al común de los mortales. Es evidente que en esto el mundo artístico encontraba sus límites, pues en ningún caso dichos “traslados” eran sustitutos de la visión directa del propio rey, ni siquiera el arte por sí sólo era suficiente para expresar la majestad, como lo hacía su propia persona²⁵⁸ ya que Felipe II era en su persona “una misma ceremonia”²⁵⁹.

Sin embargo, en una cultura en la que se concedía un extraordinario valor y eficacia a las imágenes, y en la que la propia imagen del rey era utilizada políticamente, resulta fácil suponer el importante papel que las artes visuales jugaron en la construcción de la majestad real, convirtiéndose en útiles instrumentos al servicio del poder, pues ayudaban o venían a expresar dicha majestad reflejándola, re-presentándola, fijándola y proyectándola²⁶⁰.

Y esto especialmente en un rey Felipe II que jugó a hurtar la visión de su propia persona, al ocultamiento de sí mismo, y a buscar que aquella “terribleza e majestad e imperio que

²⁵² Sobre el tema, Bouza, Fernando, “La majestad de Felipe II...”, *op. cit.*, pp. 46-49.

²⁵³ Cito por *Ibid.*, p. 46.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ Cito por Bouza, Fernando, “La majestad de Felipe II...”, *op. cit.*, p. 48.

²⁵⁶ Cito por *Ibid.*, p. 49.

²⁵⁷ Cito por *Ibid.*, p. 46.

²⁵⁸ Bouza, Fernando, “Ardides del arte...”, *op. cit.*, pp. 62-63.

²⁵⁹ Checa, Fernando, *Felipe II. Mecenas...*, *op. cit.*, p. 294.

²⁶⁰ Bouza, Fernando, “Ardides del arte...”, *op. cit.*, pp. 58-60.

estremeze” se hicieran efectivos también en su ausencia²⁶¹. Es aquí donde juega un papel trascendental el retrato puesto al servicio del poder. En efecto Felipe II, rodeado de la rígida etiqueta cortesana dificultó que se llegase hasta él, gobernando y haciéndose presente en ocasiones tan sólo a través de “sus papeles”. Son numerosos los testimonios que nos hablan de la economía de sus apariciones públicas hasta el punto de que “*non si lassi mai vedere dal popolo, una o due volte l’anno*”²⁶² puesto que “bendía tan cara su vista a los españoles que ninguno, por grande que fuesse, le vio sin primero solicitarlo”²⁶³ y aún así, “su majestad está siempre retirado, y se deja ver poco, e incluso no alarga las audiencias, sino que las acorta”²⁶⁴ viviendo largas temporadas al año fuera de la corte para “huir de las fatigas de las audiencias”²⁶⁵.

Quizá ese retiro, esa ocultación de que gustó Felipe II, sea una de las claves que ayude a explicar el desarrollo y la extraordinaria importancia que se concedió al retrato de corte como útil instrumento de acción política, pues a través de ellos, el rey se hacía presente de continuo y a un tiempo en sus diferentes estados y territorios, como aseguraba Juan de Zabaleta en 1653²⁶⁶.

4.2. Usos, funciones y teoría del retrato cortesano.

4.2.1. La función sustitutiva del retrato regio. *Regis imago Rex est.*

Por tanto ya que, como hemos visto, la contemplación directa del rey no era fácil ni usual, su eficacia se trasladaba al otro modo de hacer visible su majestad, consistente precisamente en reflejarlo a través de los simulacros figurados que lo re-presentaban. Es decir, los retratos, que, en la práctica, equivalían a su propia presencia²⁶⁷ en función del antiguo principio plenamente vigente y comúnmente aceptado de *Regis imago Rex est*.

Como hemos ya indicado, los retratos reproducen la apariencia y el modo en cómo los reyes aparecían en audiencia pública, lo cual explica que suscitasen casi los mismos sentimientos de respeto, reverencia, veneración y temor que los retratados²⁶⁸.

A la hora de hablar de los usos y funciones principales del retrato cortesano, así como del valor que se les otorgaba, debemos partir de la premisa ya indicada de que la imagen del retratado equivalía a su presencia física, tangible y real, sin lo cual no se comprenden tantas imágenes no sólo del arte, sino también de la literatura. De este principio se pueden colegir evidentes y trascendentales funciones prácticas en el uso del retrato, así como su capacidad para generar emociones y sentimientos de lo cual son abundantes los testimonios literarios de la época. Es decir, en la época estaba plenamente asumido y generalizado el carácter y el valor sustitutivo del retrato, a partir de lo cual caben diferentes grados en base a los variados usos y funciones que se le

²⁶¹ Bouza, Fernando, “La majestad de Felipe II...”, *op. cit.*, pp. 49.

²⁶² Citado en Checa, Fernando, “Un príncipe del Renacimiento...”, *op. cit.*, p. 36.

²⁶³ Recogido en Bouza, Fernando, “La majestad de Felipe II...”, *op. cit.*, p. 52.

²⁶⁴ Recogido en Checa, Fernando, “Felipe II en El Escorial...”, *op. cit.*, p. 130.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ “A un tiempo presente en todos sus estados”, citado en Bouza, Fernando, “Ardides del arte...”, *op. cit.*, p. 59.

²⁶⁷ “El retrato del rey equivale, casi, a su presencia”, dice Gállego, Julián, *Visión y símbolos...*, *op. cit.*, p. 217.

²⁶⁸ Serrera, Juan Miguel, “Alonso Sánchez Coello y la mecánica...”, *op. cit.*, p. 43-44.

concedió²⁶⁹. Y es precisamente en el ámbito del retrato cortesano que se desarrolló en torno a la Casa de Austria, donde encontramos la plasmación elocuente de todas estas ideas.

En primer lugar, de dicha naturaleza sustitutiva, se desprende la utilización del retrato con fines recordatorios, informativos, evocadores, etc., bien de las personas queridas ausentes por fallecimiento o viajes, bien como medio de conocimiento entre miembros de la familia por nacimientos o bodas, o para testimoniar el crecimiento y el paso del tiempo sobre los miembros de la familia, etc. La casuística es enorme. Eso sí, debemos tener claro que a pesar de las motivaciones en apariencia puramente familiares, el hecho mismo de tratarse de retratos de la Real Familia, implicaba que muchas veces predominara el carácter dinástico y político sobre el meramente familiar, pues, no en vano, muchos de esos retratos estaban destinados a galerías dinásticas, eran intercambios en negociaciones matrimoniales, informaban del nacimiento de un infante que aseguraba la tan querida continuidad dinástica, etc.

Dicha función evocadora de la persona ausente tiene por ejemplo el retrato que en 1561 le envía Catalina de Médicis a su hija, la reina Isabel de Valois para suplir su ausencia²⁷⁰. Muchos se encargaban como modo de tener presente, al menos en efigie, la imagen de los seres queridos. Es el caso de los retratos solicitados por Felipe II a sus hijas durante sus separaciones, así, a falta de su presencia, se contentaba al menos con ver sus retratos a través de los cuales también se informaba de los cambios en el aspecto del efigiado²⁷¹. Similar valor tenía el retrato que Sánchez Coello realizó en 1555 del infante don Sebastián de Portugal con un año. A través de dicha imagen doña Juana pudo conocer a su hijo al que había dejado en Portugal con tan sólo cuatro meses para cumplir con sus obligaciones dinásticas. Dicho valor informativo y al tiempo sustitutivo que se concedía a muchos de los retratos de corte, lo observamos también por ejemplo en el caso de Felipe III cuando escribe a su hija Ana, reina de Francia, pidiéndole un retrato suyo para actualizar el que ya tenía del que le comenta que “cada vez que vuestros hermanos pasan cerca del, le van luego a ver”²⁷². Sustitutivo y evocador de la persona querida ausente son también los retratos que se pintaban con motivo de viajes, para que, mientras durase la ausencia, al menos tener presente la imagen del ser querido. Es el caso de una serie de pequeños retratos de la Familia Real pintados por Pantoja, realizados durante la estancia de Felipe III en Valencia²⁷³. Informativo y documental, entre otros, es el carácter de algunos retratos en los que se daba cuenta de los usos y modas en el vestir de las cortes extranjeras a las que la Casa de Austria estaba ligada por motivos matrimoniales²⁷⁴. Recordatorios y conmemorativos son también algunos retratos que se pintaban con motivo de algunas ceremonias o hechos destacados, entre los que ocupaba un lugar principal las bodas reales²⁷⁵.

En realidad si lo pensamos, en algunas ocasiones las funciones y los valores que se otorgaban a los retratos, no están tan alejados de nuestras concepciones y esquemas mentales modernos, sino que son exactamente los mismos que hoy en día asignamos a las fotografías de

²⁶⁹ Falomir, Miguel “Imágenes de poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II” en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe...*, op. cit., p. 205.

²⁷⁰ Serrera, Juan Miguel, “Alonso Sánchez Coello y la mecánica...”, op. cit., pp. 48.

²⁷¹ *Ibidem*.

²⁷² *Ibid.*, p. 49.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 50.

seres queridos que están lejos de nosotros o que nos han dejado para siempre, como un medio de recordarles y mantener presente su memoria.

Si importante es llegar a discernir la función y el valor, casi nunca únicos, que se otorgaba a los retratos de corte, cuyo significado variaba según el uso que en cada caso se le daba, contamos con algunos ejemplos en los que además de tener constancia del uso de dichos retratos, nos ofrecen también testimonios de inestimable valor sobre los sentimientos y reacciones que suscitaban. Es el caso por ejemplo de María Tudor, que se puso muy contenta al ver el retrato de su prometido, el rey Felipe II; la misma alegría de doña Juana al recibir el retrato de su futuro esposo, don Juan de Portugal, que colocó en su cámara y con el que pasaba largo tiempo conversando²⁷⁶. Reacciones que en ocasiones no eran tan positivas sino que los retratos eran capaces de generar también sentimientos de odio y enfado. Es el caso de María Tudor que, en un ataque de celos arañó un retrato de Felipe II; en otra ocasión, al enterarse de que su esposo pasaría una larga temporada ausente, sacó el retrato de su cámara. Doña Juana también se enfadaba con su esposo don Juan de Portugal, cuando pasaba tiempo sin recibir noticias suyas, “pagándolo” con su retrato al que recriminaba la tardanza²⁷⁷.

Ahora bien, donde esta naturaleza sustitutiva del retrato, y aquella máxima de que la imagen del retratado equivale a su presencia real, se hace más patente, es en el caso de la utilización del retrato del rey como sustituto simbólico de sí mismo, de su presencia física real y, por tanto, delegado de su poder y majestad. Son abundantes las referencias que se pueden extraer de la literatura española de la época que confirman lo generalizadas y asumidas que estaban estas ideas. Así por ejemplo en la comedia de Lope de Vega *Guardar y guardarse* se afirma que “un rey aunque esté pintado, pide reverencia atenta” y en *El Servir con mala estrella* ante la presencia de un retrato del rey, uno de los personajes dice “el rey está presente [...] si una vara de justicia obliga a obedecer a un rey, mayor respeto merece su retrato”²⁷⁸. Idéntica idea se observa en *Lo que está determinado*, también de Lope, cuando el protagonista llega a aseverar “porque si de piedra viera la imagen de un rey, bastara para que la respetara y que temor la tuviera”²⁷⁹. Calderón también refleja en algunas de sus obras el carácter y la naturaleza sustitutiva, como “representación” del soberano, que adquiriría el retrato de un rey. Así, por ejemplo, en *Amor, honor y poder* se dice “este es del rey tan natural retrato que siempre que su imagen considero, llego a verle quitándome el sombrero, con la rodilla en tierra: así le acato. Y si el rey me ofendiera de suerte que en la honra me tocara, viniera a este retrato y me quejara”²⁸⁰.

²⁷⁶ Falomir, Miguel, “Imágenes de poder...”, *op. cit.*, p. 206.

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ Citado en Portús, Javier, “‘Soy tu hechura’. Un ensayo sobre las fronteras del retrato cortesano en España” en *Carlos V. Retratos de familia*, Madrid, 2000, p. 210.

²⁷⁹ Citado en Portús, Javier, “El retrato cortesano en la época de los primeros Austrias: historia, propaganda, identidad”, en *El linaje del Emperador*, Cáceres, 2000-2001, p. 29.

²⁸⁰ *Ibidem*.

Sin embargo, lo más elocuente respecto a la función del retrato del rey como delegado de su poder, es su plasmación plástica que, en ocasiones, es la traducción de situaciones que ocurren en comedias también curiosamente de Lope de Vega. Un ejemplo de dicho uso de la imagen real que se suele citar cuando se tratan estos temas, es una estampa de Juan de Courbes (fig. 73) que al mismo tiempo es uno de los casos claros de utilización del “retrato dentro del retrato”. En ella observamos al marqués de Cañete, don García Hurtado de Mendoza, virrey del Perú con armadura y bastón de mando señalando con la mano un retrato de Felipe II colocado bajo un dosel. Junto a él, dos indios traen un cetro y una corona en sendas bandejas. A la izquierda una mano anónima sostiene una



Fig. 73. Juan de Courbes. Retrato de García Hurtado de Mendoza, virrey de Perú, ilustración de la obra de Juan Pablo Martín Rizo, *Historia de la muy y leal ciudad de Cuenca*, Madrid, 1629. Biblioteca Nacional, Madrid.

bandera con un orbe imperial. La lectura del grabado resulta bastante evidente dejando claro que el poder del virrey procede directamente de la delegación hecha por el rey, es decir, se trata de un poder vicario que emana del monarca al que sus súbditos, a través del virrey que es su representante, intermediario o *alter ego*, deben reverencia y respeto²⁸¹. Se ha querido también encontrar un significado más preciso de la estampa en relación con la escena final de la comedia de Lope de Vega *El arauco domado*, de la que sería su traducción plástica²⁸².

Pero quizá la obra de arte más expresiva y elocuente de todas estas ideas asociadas al retrato regio sea la *Recuperación de Bahía*, de Juan Bautista Maíno (fig. 74) una de las pinturas de batallas victoriosas que decoraban el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro. El lienzo se inspira directamente en la comedia *El Brasil restituído* de Lope de Vega quien, a su vez, parece que se basó para escribirla en las numerosas noticias e informes que llegaban a la península incluso antes de que regresara la flota vencedora, pues ya en su momento fue una victoria muy famosa²⁸³. Quizá esta obra sea el reflejo plástico más evidente y claro de aquella máxima de que el retrato del rey equivale a su presencia. La escena que interesa a nuestro propósito es la que se desarrolla en la parte izquierda del lienzo. Don Fadrique de Toledo, el general que mandaba la flota combinada hispano-portuguesa que derrotó a los holandeses, aparece de pie sobre un estrado señalando un retrato de Felipe IV colocado bajo dosel y acompañado del Conde-Duque de Olivares y varias figuras alegóricas. Delante, los holandeses arrodillados parecen pedir clemencia o expresar su reverencia y gratitud ante la magnanimidad del monarca que les ha perdonado. La fuente literaria de la escena es, como hemos dicho, la obra de Lope cuyo momento cumbre tiene lugar cuando Don Fadrique descubre un retrato del monarca y se dirige a él preguntándole si quiere conceder el perdón a los vencidos, a lo que el retrato del rey parece contestar

²⁸¹ Matilla, José Manuel, *La estampa en el libro barroco*. Juan de Courbes, Vitoria-Gasteiz, 1991, p. 28, nº 50; Bouza, Fernando, “Ardides del arte...”, *op. cit.*, p. 63; fue expuesto en *El linaje...*, *op. cit.*, nº 8.8, pp. 380-381.

²⁸² Portús, Javier, “‘Soy tu hechura’...”, *op. cit.*, p. 211.

²⁸³ Brown, Jonathan, Elliott, John, *Un palacio para el rey...*, *op. cit.*, pp. 193-202.

afirmativamente²⁸⁴. Evidentemente aparte del componente retórico y poético de la escena que la dotaba del dramatismo requerido, es reflejo fiel de las ideas que se asociaban con el retrato regio como sustituto simbólico y efectivo del poder del modelo; pues incluso don Fadrique mantiene con él una “conversación”, y los holandeses se arrodillan ante la efigie como si el rey estuviese físicamente presente, rindiéndole la misma reverencia y respeto, e incluso despertando temor²⁸⁵.

El cuadro es muy original por varios motivos. En primer lugar no se trata de una habitual escena de batalla, no se centra en el hecho bélico en sí, sino que le otorga un lugar secundario al igual que al general victorioso²⁸⁶. Por otro lado el lienzo escapa un tanto a mostrar las glorias conseguidas por la guerra, prefiriendo señalar sus tremendas consecuencias, de lo que es



Fig. 74. Juan Bautista Maíno, *La Recuperación de Bahía*. Museo del Prado, Madrid.

testimonio el grupo que observamos en primer plano con el soldado herido al que auxilian un compañero y una mujer, figuración tal vez de Santa Irene curando a San Sebastián y observados por otra fêmeina con unos niños en lo que se ha querido ver una alegoría de la Caridad. De igual modo, la mujer que está de pie con un fardo de ropa podría aludir a una de las siete obras de misericordia: vestir al desnudo. De otra parte la otra escena principal del cuadro corresponde al

²⁸⁴ Dice don Fadrique: “No pienso admitir yo condiciones de paz ni de otros conciertos en hacienda de mi Rey, porque tanto atrevimiento me ha enviado a castigar, que no para usar con ellos la piedad que no merecen. Mas porque conozco el pecho de aquel divino Monarca, que cuanto es juez severo sabrá ser padre piadoso reconociendo su imperio, desde aquí le quiero hablar, y porque en mi tienda tengo su retrato, mientras le hablo pon la rodilla en el suelo”. A continuación se descubre un retrato del rey y don Fadrique le pregunta: “Magno Felipe, esta gente pide perdón de sus yerros: ¿quiere Vuestra Majestad que esta vez los perdonemos? Parece que dijo sí”. *El Brasil restituído* (1625) en *Obras de Lope de Vega* (XXVIII), BAE, tomo 223, Madrid, 1970, p. 294.

²⁸⁵ Portús, Javier, “‘Soy tu hechura’...”, *op. cit.*, pp. 211-214.

²⁸⁶ Lo cual quizá en este caso se deba a la caída en desgracia de don Fadrique, ya muerto en el momento de la realización del cuadro.

grupo en el que se encuentra el retrato del rey en lugar destacado, don Fadrique y los holandeses arrodillados ante la imagen del soberano. Es el único cuadro de batallas del Salón en el que aparece el rey, aunque sea en su simulacro. Retrato que, por otra parte no deja de ser bastante particular por incluir varios personajes alegóricos que lo acompañan y complementan el sentido del mismo así como su inclusión en el lienzo. El rey, vestido con armadura, banda de general y bastón, pisotea la cabeza de un personaje que sujeta con la boca y las manos los restos de una cruz rota, identificado con la herejía, al tiempo que sostiene con su mano derecha una palma, símbolo de la victoria, que le ofrece la diosa Palas. Figura mitológica que, con la otra mano, ayuda al Conde-Duque a coronar de laurel a Felipe IV. Si importante es la aparición de la figura del rey, no lo es menos el hecho de que a su lado esté también el retrato del Conde-Duque, lo cual resulta muy significativo del tremendo poder y la importancia que este hombre llegó a adquirir en el gobierno de la Monarquía. El Conde-Duque es representado con una gran espada en la que se enrolla una rama de olivo y pisotea también varias figuras alegóricas identificadas con la traición o el engaño (la figura con dos caras) y la discordia (especie de gorgona de aspecto monstruoso y con serpientes por cabellos). Es precisamente en la necesaria inclusión del Conde-Duque como “ayudante” de Felipe IV donde Maíno se vio obligado a modificar la escena que aparece en la obre de Lope debido a las necesidades que imponía la propaganda en aras de mostrar la gloria no sólo del monarca sino también del valido. Por eso este lienzo es el único de todo el Salón de Reinos en el que observamos la figura del Conde-Duque, que no aparece en la comedia de Lope. Así pues, el complejo mensaje alegórico del lienzo ahonda en el significado general del que se quiso dotar a todo el Salón que cantaba las glorias y era reflejo de la grandeza y el poder de la Monarquía personificada en su rey, Felipe IV y, como no, en su valido Olivares²⁸⁷.

4.2.2. El carácter ejemplificador del retrato regio y su naturaleza aristocrática. Memoria e historia.

Por otra parte, si importante era la función sustitutiva del retrato del rey como delegado del poder que poseía el modelo, no lo es menos la de servir de ejemplo a seguir por los sucesivos monarcas. Es decir, partimos de la concepción plenamente extendida y aceptada por la sociedad de la época, de la naturaleza o el carácter potencialmente ejemplificador y aleccionador del retrato real; de lo que se deduce la posibilidad de extraer de él lecciones de tipo moral, político, religioso, etc. Esto es, una verdadera función pedagógica. Todo lo cual está íntimamente ligado al concepto aristocrático del retrato, generalmente defendido por la tratadística de la época: no todos debían ser retratados, sino sólo los personajes excepcionales que hubiesen destacado de modo particular; de los que se podían extraer importantes beneficios al contemplar sus retratos pues movían a la emulación. Y está claro que entre dichos personajes excepcionales ocupaban un papel destacado los príncipes.

De una y otra cosa encontramos numerosas alusiones en las primeras obras que se dedicaron a la teoría del arte y, más concretamente, al retrato. Ya vimos como Erasmo abogaba

²⁸⁷ Véase también sobre el lienzo Rodríguez de Ceballos, Alfonso, “*La recuperación de Bahía de Maíno: de res gesta a emblema político-moral*” en *Historias inmortales*, Barcelona, 2002, pp. 175-194. Fue expuesto en *El palacio del Rey Planeta...*, op. cit., nº 14, pp. 122-123, dentro del capítulo que replantea el tema de la reconstrucción de la decoración del Salón de Reinos.

por utilizar el retrato del príncipe con un carácter ejemplar para que sirviese de revulsivo a quien lo contemplase y moviese a emular sus benéficas acciones. Carácter ejemplificador del retrato que ya había sido defendido en la Antigüedad por Tito Livio o Plinio y que va indefectiblemente ligado a su naturaleza aristocrática como dejan claro los tratadistas del Renacimiento como Alberti²⁸⁸, Paleotti o Lomazzo.

En Paleotti encontramos repetidas y asociadas las ideas de la naturaleza aristocrática del retrato con su carácter potencialmente ejemplar. Así, considera que a lo largo de la historia han existido ciertos personajes *caratterizzati da buoni costumi, scienza, nobiltà d'ingegno, come furono appunto certi principi, senatori, filosofi, oratori, storici, poeti, capitani e altri personaggi che, per quanto fossero pagani, ci hanno tuttavia lasciato esempi e testimonianze molto utili alla vita dell'uomo. Di queste persone si può e si deve conservare degna memoria come fecero i saggi antichi, che si avvalsero delle immagini di tali personaggi come di uno sprone per bene operare [...]. Dato che queste immagini venivano conservate dagli antichi come memoria e indice di nobiltà, per incitare i a a seguire la virtù, noi non le condanniamo in quanto possono essere utili al viere bene [...]. Gli uomini, fin da principio, videro quanto beneficio traesse il mondo da chi governava bene i popoli, da chi li difendeva e garantiva loro la pace, il benessere e la giustizia e, per questi motivi giusti e degni, iniziarono a erigere statue, per onorarle nel miglior modo possibile i loro signori e rendere pubblica testimonianza della loro virtù e grandezza [...] desiderando in tal modo mantenere viva nei posteri la loro memoria e stimolare tutti ad azioni onorevoli. Así pues, si dovrebbero ritrarre solo le persone che fossero di incitamento alle virtù per la loro bonita e per la loro santità cristiana. Plinio ci dice che, fra gli antichi pagani, Marco Varrone volle lasciare ai posteri settecento ritratti di uomini illustri. Ma anche i cristiani conservarono nelle famiglie le immagini di avi che erano famosi e celebri per i loro meriti. Questo sarà dunque tanto più lecito persone che, avendo amministrato il potree spirituale o temporale con religione e giustizia, possono col loro esempio servire al bene comune [...] Non mancano anche oggi in molti regni e governi cristiani le immagini di principi e signori, conservate nelle sale e nelle logge pubbliche come esempio per i loro successori.*²⁸⁹

Lomazzo por su parte publicó en 1584 el *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* en el que se ocupa del tema del retrato en el capítulo que él denomina *Composizione di ritrarre dal naturale*, y que constituye uno de los mejores resúmenes de las ideas que, en torno al tema del retrato, se habían ido fijando durante el Renacimiento quedando plenamente aceptadas. Para Lomazzo sólo los grandes personajes, entre ellos fundamentalmente los príncipes, tenían el derecho a ser retratados para mantener su memoria y estimular a sus sucesores a emular

²⁸⁸ *Tiene in sé la pittura forza divina [...] fa li huomini asenti essere presenti ma più i morti dopo molti secoli essere quasi vivi, tale che con molta admiratione del artefice et con molta voluptà si riconoscono. [...] Et cosi certo il viso di chi già sia morto, per la pittura vive lunga vita, et che la pittura tenga expressi li iddii quali siano adorati dalle genti. Después nos transmite también el concepto aristocrático de la misma cuando nos dice Adunque in sé tiene queste lode la pictura che qual sia pittore maestro vedare le sue opere essere adorate e sentirà sè quasi giudicato come un altro iddio, y precisamente porque fu in tanta lode et honore adpresso de Greci la pittura, che fecero editto et legge non essere ad i servi licito imparare la pictura; fecero certo bene però che l'arte del dipigniere sempre fu ad i liberali ingegni et a li animi nobili dignissima; Aberti, Leon Battista, *Della Pittura*, Firenze, 1436, (edición de 1950, Firenze), pp. 76-77, 80.*

²⁸⁹ Paleotti, Gabriele, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna, 1582, (edición de 2002, Roma), pp. 138-139, 141, 154-155.

sus gloriosas hazañas²⁹⁰ pues en la Antigüedad *altra sorte di gente adunque (per quanto si legge) non si poteva far ritraere, appreso gl'antichi, che i principi et i virtuosi. A tutti gl'altri era proibito, tutto che richissimo fossero*²⁹¹, de tal modo que *appreso i Greci vi era un edito che soli i nobili usassero la pittura tanto è lontano il pensare che permettessero a uomini plebei e vili il farsi ritrarre dal naturale; anzi questo assolutamente era riservato solamente a principi e savi. Così appreso Romani altre statove non si veggono che di consoli valorosi, d'imperatori e simili a principi, o almeno d'uomini pregiati e singolari in qualche parte*²⁹².

En el siglo XVII, Carducho tomará casi literalmente las ideas de Lomazzo y Paleotti para componer su teoría sobre el retrato: “Cosa pia es, y mas quando les mueve el amor licito de los padres, hermanos, parientes, ó amigos; y tanto mas quanto fueren de personas santas, y virtuosas; para dar motivos a la imitación de aquellas virtudes de que fueron adornados. Y podemos presumir (según diximos en el origen de la Pintura) que nacio el uso del retratar con el arte, a fin de hacer falsos dioses en quien idolatrar; despues, como escribe Lactancio, solo a los Reyes y Principes fue permitido el retratarse, quando huviesen hecho cosas grandes, y governando bien, sirviendo esto de cierto premio honroso a su mucho valor, animando con esto a los que sucediesen al gobierno, para que a su imitacion procediesen con bondad y con justicia. Los antiguos usaron vaciar de cera los rostros de sus difuntos, y los guardavan en ciertos caxones, en anaqueles, y juntamente en unos libros escritas sus virtudes y hazañas [...]. Eusebio escribe en la historia Eclesiastica, que solo fue concedido retratarse en la Gentilidad al que huviese hallado, ó inventado alguna cosa en provecho de la Republica [...]. A Socrates le retrataron los Atenienses después de muerto, y los romanos a Esculapio, y a otros semejantes, y a ninguno otro no, por ningun caso, aunque en riquezas fuese poderoso”²⁹³.

Pero el componente aristocrático del retrato no sólo afectaba a aquel que podía ser digno de ser retratado, sino también al que debía realizarlo. Así pues, del mismo modo que sólo los grandes hombres eran merecedores de ser retratados, sólo unos pocos (los mejores obviamente) debían ser también los encargados de llevar a cabo esa labor evitando los abusos al respecto²⁹⁴. Es

²⁹⁰ *L'uso del ritrare dal naturale, cioè di far le imagini de gl'uomini simili a loro, sí che da chiunque gli vede siano riconosciuti per quei medesimi, credo io che sia tanto antico, che nascesse in un punto insieme con l'arte stessa del dipingere, la quale da prima non fu ritrovata ad altro che a fare le imagini, cioè i ritratti de grande uomini come d'idoli in terra. Onde ne è che in quei primi tempi solo i principi l'usarono, come scrive Lattanzio, dicendo che le imagini, over ritratti, così di rilievo, come di pittura, furono fatte prima per memoria de i re, i quali vivendo avevano bene governati i popoli, acciò che morendo lasciassero di sé grandissimo desiderio a posterì svegliati da quelli pitture o statove, spesso ripetessero nella memoria i loro fatti illustri et opere gloriose, e s'accendessero ad imitarle [...]. Fu ancora usanza de'gentili di concedere alle persone che fossero state di qualche giovamento per alcuna invenzione da loro ritrovata alla vita umana, che potessero farsi ritrarre, overo che'l principe, o la repubblica faceva ritrargli [...]. accioché fosse noto a posterì in quanta riverenza fossero tenuti quelli che erano divenuti eccellenti nelle virtù et erano stati giovevoli al mondo; e perciò eglino s'accendessero ad imitarle. E di qui ne nacque che tutti i savi tenevano per memoria le imagini de gl'antecessori savi, acciò che, vedendogli, si ricordassero dell'opere loro e ne pigliassero esempio [...] ravvivando ne gl'animi nostri la memoria delle virtù de gli antecessori grandi et illustri, ci vengono a servire, non solamente per esempio, ma anco per uno stimolo d'emular i fatti e le imprese loro, caminando per i vestigi ch'egli ci hanno lasciato segnati et impressi; Lomazzo, Gian Paolo, “Composizione di ritrarre dal naturale”, op. cit., pp. 374-375, 379.*

²⁹¹ *Ibid.*, p. 375.

²⁹² *Ibidem.*

²⁹³ Carducho, Vicente, *Dialogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, 1633, ed. de Francisco Calvo Serraller, Madrid, 1979, pp. 334-336.

²⁹⁴ *Per il che comprendiamo in quanto pregio fosse tenuta da tutti i popoli quest'arte del ritrarre dal naturale, massime perché non era se non da eccellenti pittori, scultori et incavatori essercitata; ancora che a tempi nostri si sia*

en este punto cuando se recurre a la conocidísima y por todos los que se ocuparon de estos temas citada anécdota, de la exclusividad concedida por Alejandro al pintor Apeles en la realización de su retrato. Todo lo cual, por otra parte, se haya en íntima conexión con el interesantísimo problema del decoro y el control de la imagen regia, como tendremos ocasión de comprobar en el siguiente epígrafe.

Ideas que ya se encontraban recogidas en los escritos de Francisco de Holanda, cuyo *Del Sacar por el natural* constituye uno de los primeros tratados del Renacimiento dedicados al tema de la teoría del retrato. Allí aparece de modo claro tanto esa concepción aristocrática del retrato como el carácter ejemplificador del mismo, conceptos ambos que, como decimos, van indisolublemente ligados. Afirma Holanda que “el primer precepto que yo pondría en el sacar al natural es: que el pintor excelente, si le queréis llamar pintor, que pinte muy pocas personas y éstas muy singularmente escogidas [...] y no son más que dos o tres los famosos hombres que merezcan y sepan bien hacer el grande oficio de sacar por el natural, como se debe de hacer; porque es gracia concedida de arriba a muy pocos de los mortales”²⁹⁵. Continúa diciendo “el encomendar a la memoria un Príncipe o persona digna de merecimiento, -que éstos solos son los que merecen ser al natural trasladados- que no se ha de fiar sinó de un eminente y singular dibujador [...] Digo, que tengo para mí, que solamente los claros Príncipes y Reyes o Emperadores merecen ser pintados y que queden sus imágenes y figuras en su buena memoria a los futuros tiempos y edades; así como el benignísimo, magnánimo y Católico Re nro. Señor que por el resplandor de sus virtudes y singular liberalidad merece muy justamente quedar en memoria y ejemplo a sus sucesores y reino [...] Sólo un Ciro, o un Alejandro Magno, o un Scipión, o un César, o un emperador Trajano, o un Antonio Pío; y de los cristianos un nuevo Constantino, o un Teodosio, o un Honorio, o un San Luis Rey de Francia, o un Rey Alonso Enriquez está bien y es lícito que sean pintados al natural en este Mundo, y por el consiguiente, a una ilustre y clara Princesa o Reina que por su virtud y sabes es digna de ser conocida de los venideros. Y también tiene entre éstos lugar cualquier hombre famoso en armas, o en dibujo, o en letras, o en singular liberalidad , o virtud y no algún cualquier otro hombre; y ansimesmo es cosa lícita que tengan los hijos la memoria de su padre y madre y agüelos sacados al natural, para tenerlos siempre presentes para el acrescentamiento de su virtud y para su consolación y de los suyos, imitando cuanto pudiera a sus antecesores en la bondad y con ellos augmentando su pasada genealogía [...] Ciertó es, que pocos merecen ser sacados al natural y ser conocida su memoria. Y ansí, acostumbraban los famosos hombres pasados [...] que solamente a los que merecían mucha honra y memoria por sus claros hechos y proezas, así en las armas, como en la paz, sacaban ellos en cuadros de ilustre pintura y en figuras de plata y de oro o de metal o de mármol por honra y en recordación suya como a dignos y merecedores de ser conocidos en el mundo, ansí en su tiempo, como en el venidero. Y como son pocos los que merecen ser al natural trasladados, ansí han de ser pocos los eminentes pintores que tengan osadía de sacar al natural un claro y ínclito rey [...]. Y

divulgata tanto, che quasi tutta la sua dignità è perduta [...] perché ogni rozzo pittore, che a pena sa che cosa sia empiastare carta, vuol ritrarre; Lomazzo, Gian Paolo, “Composizione di ritrarre dal naturale”, op. cit., p. 375.

²⁹⁵ Holanda, Francisco de, “Del Sacar por el natural”, *op. cit.*, p. 254.

cuando quiera que nació entre los hombres un príncipe famoso, luego junto a él parece que nació el escritor que le celebrase y el eminente pintor que le enviase por todo el Mundo retratado”²⁹⁶.

La generaliza asunción de la naturaleza potencialmente ejemplar del retrato real queda expresada también de manera muy evidente en el *Diálogo de medallas, inscripciones y otras antigüedades* que Antonio Agustín escribió en 1587: “Y no hay ninguno tan desenrazado que no se mueva con afición quando ve el retrato de su Rey o de su padre o de su amigo, y quanto mas al bivo está más se enternece contemplándole [...] y muchos que no lo son por natural inclinación se maravillan de las virtudes ajenas y tienen las cosas de los tales en mucho aunque no sigan sus pisadas”²⁹⁷.

Cabrera de Córdoba se expresaba en similares términos al afirmar que “Si las figuras y simulacros hechos por mano de artífices, despiertan para imitar lo representado en ellas, causa porque hizo Augusto César el teatro de las estatuas de los héroes de la República”²⁹⁸.

Concepciones que quedaron perfectamente condensadas del siguiente modo en la definición que de retrato ofrece Sebastián de Covarrubias en el primer diccionario de la lengua castellana (*Tesoro de la Lengua Castellana*) publicado en Madrid en 1611: “la figura contrahecha de alguna persona principal y de cuenta, cuya efigie y semejanza es justo quede por memoria a los siglos venideros”²⁹⁹.

Es evidente que donde todas estas ideas acerca del retrato tuvieron un ámbito de aplicación más importante, es en torno al retrato regio. Así, en la anónima *Traça y orden para la honras del católico rey nuestro señor don Phelipe el segundo* escrita hacia 1593 se dice: “Después se deve retratar a Su Majestad declarando literalmente así su real fisonomía de su rostro y cuerpo, como sus grandes virtudes y acciones interiores y exteriores [...]. Luego se deve poner su retrato y compostura el más al natural que fuere posible, cortado en cobre por hombre de mucha inteligencia y arte, para que, como ahora en nuestro siglo, en los venideros leamos con más amor y atención las historias de los Reyes y Príncipes que conocemos personalmente o por retratos”³⁰⁰.

Vemos por tanto hasta que punto estaba asumida e interiorizada la idea de que existían ciertos retratos de personas sobresalientes (entre ellas principalmente la de los príncipes) de los que era posible extraer lecciones y enseñanzas benéficas, y cuya conducta ejemplar convenía emular. Sin embargo, como hemos visto, en el caso de los retratos reales esa función aleccionadora o ejemplar, lleva asociada también otra de tipo memorativa³⁰¹, es decir, las efigies de los reyes constituían verdaderos referentes históricos³⁰². De tal modo que parece claro pensar que ningún retrato poseía mayor capacidad ejemplificadora y potencial aleccionador para un príncipe heredero, que el de un célebre predecesor que hubiera destacado en el ejercicio de su cargo. Es por tanto en torno a la figura del heredero al trono, donde podemos encontrar las referencias más explícitas y elocuentes en relación con el carácter aleccionador y memorativo de

²⁹⁶ *Ibid.*, pp. 254-256.

²⁹⁷ Recogido en Falomir, Miguel, “Imágenes de poder...”, *op. cit.*, p. 204.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 224, nota 27.

²⁹⁹ Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua...*, *op. cit.*, p. 908.

³⁰⁰ Checa, Fernando, “Felipe II en El Escorial...”, *op. cit.*, p. 122; Bouza, Fernando en “Ardid del arte...”, *op. cit.*, p. 65, cita el mismo texto pero con algunas variantes: “para que como ahora en nuestro siglo sea en los venideros mejor conocida su real persona, como es razón”.

³⁰¹ Checa, Fernando, “El retrato del rey...”, *op. cit.*, p. 142.

³⁰² Falomir, Miguel, “Imágenes de poder...”, *op. cit.*, pp. 214-222.

los retratos regios, con el fin de que las vidas y hechos gloriosos de los monarcas precedentes sirvieran de fuente de inspiración de la que debía beber el monarca actual³⁰³. Así se observa en un texto de hacia 1590 dedicado a Felipe III en el que se dice: “Porque de más de la variedad de las estatuas antiguas, y colosos, y cosas notables, que aquí se traen, entenderá V. A. Qué varones, qué Príncipes, qué Reyes, qué Emperadores han sido sus progenitores, que son los contenidos en este Cathalogo. A los quales V. A. Traer delante los ojos por exemplo, y dechado para procurar imitarlos, considerando con atención en la brevedad de sus títulos, las grandezas, los hechos, y hazañas que hizieron, y los triumphos, y crecidas victorias que con la espada en la mano alcanzaron”³⁰⁴, y todo, claro está, con la manifiesta intención de que cada sucesivo monarca “exercitando lo que la prudencia y buen consejo dictan salga digno de un tal abuelo e hijo de un tal padre”³⁰⁵.

Evidentemente si gráficos y expresivos son estos textos en relación con todas estas concepciones acerca del retrato regio, aún más explícitas y elocuentes son sus traducciones plásticas. En este sentido una serie de imágenes ya del siglo XVII que podríamos incluir dentro de la tipología del “retrato dentro del retrato”, son las más significativas al respecto, pues lo que llama poderosamente la atención es que incluyen como elemento iconográfico y significativo fundamental, efigies de monarcas del siglo anterior. Curiosamente siempre se trata de Carlos V o, como hemos ya visto, Felipe II, pues, no en vano, fueron considerados como los antepasados más prestigiosos y poderosos de la monarquía, cuyos gloriosos hechos era indispensable recordar y



Fig. 75. Pedro Perret, *El infante don Carlos de Austria ante el retrato de su bisabuelo Carlos V*, ilustración de la obra de Juan Antonio de Vera y Zúñiga, *Epitome de la vida i hechos del invicto emperador Carlos V*, Madrid, 1622. Madrid, Biblioteca Nacional.

emular por las sucesivas generaciones de descendientes. Esto, de paso, nos pone de relieve otra de las cuestiones fundamentales en lo tocante al retrato regio que se concreta en el hecho de que su significado y utilización no se agota con la muerte del modelo, sino que nos habla de los diferentes usos que se les fue otorgando con el tiempo. De manera que mientras el rey estaba vivo, su retrato venía a ser un sustituto simbólico de su propia persona, con todas las implicaciones que esto conllevaba como hemos visto. Sin embargo, cuando el rey ya había muerto, la función que se concedía a sus efigies variaba, incidiéndose, en este caso, sobre su carácter ejemplificador y conservador de la memoria histórica, así como legitimador de la sucesión dinástica³⁰⁶.

Una imagen que se suele utilizar como el mejor exponente que ilustra todas estas concepciones respecto de los retratos reales, es el grabado de Pedro Perret incluido en el *Epitome de la vida y hechos del invicto emperador Carlos V* de Juan Antonio de Vera y Zúñiga, publicado en Madrid

³⁰³ *Ibid.*, p. 207.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ Bouza, Fernando, *Cartas de Felipe II...*, op. cit., p. 21, nota 45.

³⁰⁶ Portus, Javier, “‘Soy tu hechura...’”, op. cit., pp. 181-182, 214-215.

en 1622 (fig. 75). La estampa nos muestra al joven infante Carlos de Austria, hijo de Felipe III, vestido de armadura y contemplando un retrato (colgado en la pared) de su bisabuelo, nada más y nada menos, que el emperador Carlos V que aparece también con armadura y con un letrero en el marco que dice *VIRTUTEM EX ME*. Debajo un bufete con el morrión y el propio libro encomiástico de Vera y Zúñiga; y a la izquierda una columna³⁰⁷. El grabado resulta así de lectura e interpretación bastante explícita, dejando claras algunas ideas fundamentales. En primer lugar, el carácter aleccionador del retrato del glorioso antepasado respecto de su descendiente resulta evidente, pues se le propone como modelo de virtud a imitar, aunando texto e imagen para mostrar al joven infante el camino a seguir en el futuro desempeño de sus funciones³⁰⁸. Por otro lado el sentido dinástico que se le pretende conferir a la estampa es también obvio, por cuanto la efigie del monarca muerto constituye una claro referente histórico cuya memoria era necesario mantener y transmitir para que de este modo sus gloriosas acciones pudiesen ser emuladas por sus sucesores. Sentido dinástico que aparece reforzado por la columna, alusión evidente a Carlos V. Además era precisamente esa pertenencia a una dinastía cargada de eminentes antecesores y que se perpetúa en el tiempo a través de la sucesión hereditaria de la monarquía, lo que avalaba la legitimidad del poder de los sucesivos monarcas que debían fijarse, como modelos a seguir, en sus preclaros antepasados³⁰⁹.

Existen otros dos ejemplos, ya durante el reinado de Carlos II, que constituyen la plasmación gráfica más elocuente de todas estas ideas y concepciones en torno al retrato regio, pero de ellos nos ocuparemos detalladamente más adelante.

4.2.3. El problema del Decoro en los retratos reales: *Imitatio-dissimulatio*.

Para finalizar nuestro repaso de las diferentes concepciones que se fueron asociando con los retratos reales a lo largo del Renacimiento y que quedaron fijadas para las generaciones posteriores, debemos detenernos en una de las cuestiones que más preocuparon a todos aquellos que se ocuparon de la teoría del retrato regio y que, evidentemente, tuvo importantes consecuencias en forma de aplicación directa de la teoría, en la práctica de la realización del retrato real.

Aunque, como veremos, el problema ya se había planteado en la Antigüedad ofreciendo soluciones al respecto, éstas serán retomadas ahora durante el Renacimiento pues servían muy bien a los intereses del concepto de monarquía que se había impuesto y quizá también con un sentido práctico, visto la evidente peculiaridad fisonómica de los Austrias.

Evidentemente una de las funciones primordiales del retrato es hacer perfectamente reconocible al personaje retratado³¹⁰. Pero en el caso de la imagen real, se plantea el problema de que en la persona del rey confluyen esas dos personas o cuerpos de los que ya hemos hablado, que requerían ser mostradas. Es decir, si por un lado había que mostrar al rey como persona que existe

³⁰⁷ Fue expuesto en *El Linaje...*, *op. cit.*, nº 8.7, pp. 378-379, donde se recoge la bibliografía previa.

³⁰⁸ Falomir, Miguel, "Imágenes de poder...", *op. cit.*, pp. 207-208.

³⁰⁹ Portus, Javier, "'Soy tu hechura...'", *op. cit.*, pp. 215-217.

³¹⁰ *Far le imagini de gl'uomini simili a loro dándole il suo particolare segno che lo dia a conoscere*, dice Lomazzo, Gian Paolo, "Composizione di ritrarre dal naturale", *op. cit.*, p. 374, 376.

en el plano físico, real, haciéndolo reconocible a quien lo viese, por otro, no debemos olvidar que en la concepción de la época, transcendía su propia personalidad para encarnar una idea de orden no tangible que se concreta en la encarnación de la Monarquía y la majestad real. Del modo en como se consiguió aunar en una misma y única imagen la representación de ambas personas, consiguiendo un equilibrio entre la verosimilitud (*imitatio*) y la idea de majestad (*decorum*), surge el interesantísimo tema del decoro. Todos los tratadistas que se ocuparon de la representación del príncipe durante el siglo XV y XVI, se ocuparon de uno u otro modo del dilema *imitatio/decorum*. Y fue de nuevo la antigüedad en la que se fijaron para encontrar una solución satisfactoria. Se recurrió así a una figura de la retórica clásica que ya había sido apuntada por Plinio en su *Historia Natural*, y por Quintiliano en las *Instituciones Oratoria*. Se trata de la *dissimulatio* que consistía en conseguir un equilibrio entre verosimilitud e idealización; es decir, entre fidelidad física, realismo y dignidad, nobleza o, en una palabra, decoro. Lo cual se convertía todavía en más necesario en el caso de personajes de la importancia de los príncipes entre los cuales, dicha dignidad era atributo indispensable en sus imágenes y representaciones. Plinio ofrecía además el ejemplo práctico más evidente de la aplicación de la *dissimulatio* a la imagen del soberano, que posteriormente sería siempre citado por cuantos teóricos del arte se ocuparon de estos temas. Era este el proceder de Apeles al retratar de perfil al tuerto rey Antígono³¹¹. De este modo, sin falsear o faltar a la realidad ni a la necesaria verosimilitud del género (era imprescindible que el retratado fuese perfectamente reconocible), se aplicaba la “disimulación” para simplemente no mostrar el defecto físico del soberano. Es decir, la máxima a aplicar sería no mentir, pero tampoco decir toda la verdad, sino obviarla.

La *dissimulatio* fue sistemáticamente asumida por los tratadistas de la teoría renacentista del arte desde principios del siglo XV, cuando Alberti recoge dicha anécdota añadiendo también el ejemplo de Pericles e incluso llegando a considerar la *dissimulatio* como práctica habitual entre los retratistas de la Antigüedad³¹². Posteriormente, uno de los primeros que aconsejaba idealizar el rostro del modelo reduciendo los defectos, fue Francisco de Holanda en su *Del Sacar por el natural* cuando en uno de los diálogos, Blas de Perea le pregunta “¿y si fuere [la persona] fea?”, a lo que Francisco de Holanda le contesta contundentemente “Parezca que no es tan fea”³¹³.

Felipe De Guevara en sus *Comentarios de la Pintura*, escrito hacia 1560 y dedicado a Felipe II, reproduce casi literalmente las palabras de Plinio: “Pintó la imagen del Rey Antioco, al qual le faltaba un ojo: habiendo pensado primero como encubrirle aquella falta, pintóle torcido el

³¹¹ “Pintó también la figura del rey Antígono, ciego de un ojo, imaginando primero el orden para encubrir su defecto: porque le puso de lado, para que aquello que faltaba al cuerpo, antes pareciese que faltaba a la pintura. Y solamente mostró aquella parte del rostro que podía mostrar toda entera”, Cayo Plinio Secundo, *Historia Natural*, traducción de Jerónimo de Huerta y Francisco Hernández, ed. de Germán Somolinos D’Ardois, Madrid, Visor/Universidad Nacional de México, 1998, libro XXXV, cap. X, p. 1095.

³¹² *Le parti brutte a vedere del corpo et l’altre simili quali porgano poca gratia si cuoprano col panno, con qualche fronde et con la mano. Dipignievano li antiqui l’immagine di Antigono solo da quella parte del viso ove non era manchamento dell’occhio; et dicono che a Pericle era suo capo lungho et bruto et per questo dalli pittori et dalli scultori non como li altri era col capo armato ritratto. Et dice Plutarco, li antiqui pittori dipigniendo i re, se in loro era qualche vitio non volerlo però essere non notato ma quanto potevano, servando la similitude, l’emendavano;* Alberti, Leon Battista, *Della Pittura*, op. cit., pp. 92-93.

³¹³ Holanda, Francisco de, “Del Sacar por el natural”, op. cit., p. 279.

rostro, para que lo que faltaba en el cuerpo pareciese faltar en la Pintura; y mostró solamente aquella parte de la cara que podia verse sin el defecto que en ella habia”³¹⁴.

Paleotti escribe que *per i ritratti di persone di alto grado e dignità, i commitenti dovrebbero preoccuparsi che venissero eseguiti con il decoro e il rispetto che si conviene alla loro condizione [...] Dal momento che si tratta di ritratti dal vivo, occorrerebbe anche che il viso o le altre parti del corpo non vengano abbellite o abbruttite, o comunque alterate rispetto a quanto la natura ha loro dato; anzi, nel caso in cui vi siano difetti naturali o accidentali che ne deformassero l'aspetto, questi non andrebbero nascosti, ma solo appena camuffati ad arte, come è scritto a propósito del retrato di Antigono, che fu retratto da Apelle di profilo, così che non si védesse che era losco e privo di un occhio*³¹⁵.

Lomazzo en su tratado también alude a idénticos conceptos al afirmar que si bien el personaje debe ser reconocible a partir de *il suo particolare segno che lo dia a conoscere*, por otro lado *ogni re e principe vuol maestà et aver un'aria a tanto grado conforme, sí che spiri nobiltà e gravità; ancora che naturalmente non fosse tale*³¹⁶. Es decir, debe ser también expresión máxima de la majestad dotado de un aire que inspirase gravedad, nobleza y dignidad (decoro), por ello, era conveniente que el artista que se ocupaba de plasmar la imagen del príncipe *sempre accresca nelle faccie grandezza e maestà, coprendo il diffeto del naturale, come si vede che hanno fatto gl'antichi pittori, i quali solevano sempre dissimulare et anco nascondere le imperfezioni naturali con l'arte; sí come fece ne i ritratti delle dee Zeusi, et Aurelio in quello di Pericle, dove lo rappresentò con l'elmo in testa, perché l'aveva acuta; e leggesi d'Apelle che, ritrande Antigono, gl'ascose l'occhio deffettoso [...] Con tal arte si vengono gentilmente a dissimolare e ricoprire le imperfezioni et i mancamenti della natura et accrescere et ampliare le buone parti e le bellezze*³¹⁷.

Por tanto, atenuar o disimular los defectos físicos del modelo, embelleciéndolo, era algo habitual y asumido en la retratística del Renacimiento hasta el punto de que el barón Paulo Sfondrato, que había mostrado un retrato de la infanta Catalina Micaela (después de haber sufrido la viruela) a su prometido, el duque de Saboya, escribía al embajador español, don Juan de Idiáquez, en los siguientes términos: “lo he mostrado al duque y no bastó a dezir lo que le ha ammirado la bondad y llaneza de su Majestad que en lo demás perlas le han de parescer aquellas vuruelas y créame V.S. que aguarda aquel día con el mayor contento del mundo. No hay duda de que los pintores como los poetas son grandes amigos de amplificar”³¹⁸.

Sin embargo, no sólo se trataba de teoría artística, sino que la *dissimulatio* fue aplicada de modo práctico y el ejemplo más claro lo encontramos en el proceder de Tiziano con la imagen de Carlos V. Tiziano supo minimizar de manera magistral el tremendo prognatismo característico de los Habsburgo que hacía a Carlos V aparecer invariablemente con la boca abierta en sus retratos de juventud, para mostrar al emperador dotado de majestuosidad y un aire decididamente

³¹⁴ Los *Comentarios de la Pintura* permanecieron inéditos en su tiempo, hasta finales del siglo XVIII en que Antonio Ponz realizó la edición príncipe añadiendo al texto original un prólogo y algunas notas: Guevara, Felipe de, *Comentarios de la Pintura*, Madrid, Jerónimo Ortega, hijos de Ibarra y Compañía, 1788. La segunda edición, reproducción de la príncipe, fue llevada a cabo por Rafael Benet respetando la edición de Ponz y añadiendo un pòrtico y notas: Guevara, Felipe de, *Comentarios de la Pintura*, Barcelona, 1948; esta es la edición que he manejado y las citas se refieren a ella; el pasaje donde parafrasea a Plinio en p. 247.

³¹⁵ Paleotti, Gabrielle *Discorso intorno...*, op. cit., p. 155.

³¹⁶ Lomazzo, Gian Paolo, “*Composizione di ritrarre dal naturale*”, op. cit., p. 376.

³¹⁷ *Ibidem*.

³¹⁸ Bouza, Fernando, *Cartas de Felipe II...*, op. cit., carta XXIX, p. 100, nota 224.

elegante y digno inherente a su condición. Es evidente que el paralelismo que en este punto se puede establecer entre Apeles y Tiziano no debió escapar a sus contemporáneos.

Si bien como decimos la formulación definitiva de toda esta teoría acerca del retrato real tiene lugar durante el Renacimiento, dichas ideas siguen plenamente vigentes a finales de siglo y también durante todo el siglo XVII como podemos comprobar en el *Arte de la Pintura* de Pacheco cuando afirma que “las faltas no se deben disimular en los retratos, aunque es alabado Apeles en haber retratado de medio rostro al Rey Antígono, que era ciego de un ojo, poniéndolo de la parte del sano (repitiendo por tanto, la anécdota contada por Plinio); y al otro capitán que tenía luenga la cabeza lo retrataban todos los antiguos armado de celada. Esta es prudencia que se puede usar con personas graves, sin detrimento de la verdad: porque, de ordinario, los malos retratadores rabian por poner a los retratos defectos notables para que sean conocidos y celebrados, porque tienen librada en esto su fama”³¹⁹.

No sólo los teóricos del arte se expresaban en estos términos, sino que incluso personas no pertenecientes directamente al mundo del arte pero que se ocuparon de uno u otro modo de la imagen del príncipe, asumen también plenamente la figura retórica de la *dissimulatio*. Un ejemplo evidente es el biógrafo de Felipe II, Luis Cabrera de Córdoba que en un texto de 1611 afirma “En todo ay dificultad, pues dezir la verdad, aún con modestia en esto, ni lo permiten los vivos de sí, ni de los recién muertos. Alguno me dirá que por tal temor se callan muchas cosas mal hechas y no lo niego: mas se me concederá juntamente que el que escribe historias no ha de dezir todas las particularidades, si no que ha de ser de provecho a los descendientes [...] Por esto ha de tener el historiador prudencia en el callar, como en el hablar con buen juicio, como el pintor tiene licencia para hazer sombras, escorços y poner en tal perspectiva la figura, que encubra en el que en ellas es representado el ser tuerto, manco, coxo, evitando parecer mal, quando no quita o muda sentido y acción con el fin con el que se pone la imagen, como dize Quintiliano que hizo Timantes, pintor clarísimo, en el retrato del rey Antígono, que era tuerto, y Apeles en el de su padre Alexandro”³²⁰. De igual modo, Lope de Vega resume muy bien toda esta figura retórica concretada en el tópico horaciano de *Ut pictura poesis* en unos versos que le sirvieron para ganar un certamen poético: “Que los príncipes son humanos, nadie lo puede dudar, pero la poesía debe hacer su divinidad brillar”³²¹. Parece quedar meridianamente claro que la función de los artistas, fuese cual fuese su disciplina, era no falsear la realidad pero si amplificar los aspectos positivos frente a los negativos que debían pasar por el fino tamiz de la *dissimulatio*. Es decir, quedaban convocados a glorificar la majestad del príncipe a través de sus obras.

Ahora bien, el equilibrio entre verosimilitud y decoro, es decir, entre la representación de una persona y la representación de una idea abstracta, no siempre fue tarea fácil de conseguir, pues si la balanza se inclinaba hacia uno u otro lado, podían suceder dos cosas igual de perjudiciales y que harían perder el sentido representativo que necesariamente debía tener el retrato del príncipe. Por un lado los soberanos podían dejarse seducir por la adulación que tanto criticaba Erasmo, mientras los artistas les mantenían “en los cielos sobre las alas de la hipérbole”

³¹⁹ Pacheco, Francisco, *El Arte de la Pintura*, Ed. de Bonaventura Bassegoda, Madrid, 1990, p. 531.

³²⁰ Citado en Falomir, “Imágenes de poder...”, *op. cit.*, p. 211.

³²¹ *Ibidem*.

como decía Aretino³²², faltando, en este caso, a la eficacia representativa, fin principal para el que había sido compuesto este género artístico. Es precisamente en este punto donde ocupa un papel destacado el uso de la alegoría en el retrato regio, tema del que ya hemos tratado suficientemente³²³, que podía convertir la imagen del soberano en un simple oropel, corriendo el peligro de reducirla a un mero “simulacro vano, que representa mucho y todo mentira” hasta el punto de no ser “más que ídolos de piedra que no tiene de Reyes más que aquella representación exterior”³²⁴. De otra parte, los artistas podían inclinarse por representar al soberano tal y como era, con toda la realidad y crudeza, incidiendo y cebándose en sus defectos, que es justamente lo que criticaba Pacheco, faltando por tanto al principio de dignidad y decoro inherente a la propia condición de la majestad. Precisamente con el fin de evitar este tipo de vicios, entra en juego el control de la imagen regia para salvaguardar, de este modo, el necesario decoro que exigía la representación del soberano y, por ende, de la majestad real.

4.2.3.1. El control de la imagen real.

Detengamos un momento en este problema que, como el retrato en general, está íntimamente relacionado con la asunción de la naturaleza aristocrática del mismo. De tal forma que, como vimos, si sólo unos pocos, concretamente los que sobresalieran del común debido a su cuna, especial talento en cualquier faceta, piedad, etc., eran dignos de ser recordados y tenidos como ejemplo a través de sus retratos; lo mismo debía ocurrir con aquellos que estaban destinados a inmortalizarlos en sus obras, ya fuera pintura, escultura, medallas, etc. En este punto siempre ha sido recordada la famosa anécdota recogida por Plinio y repetida posteriormente de manera invariable por los diferentes teóricos del arte, de la exclusividad en la realización de su retrato concedida por Alejandro al pintor Apeles³²⁵, al que consideraba el único digno de retratar su majestad³²⁶. Lo mismo hizo Carlos V con Tiziano en una operación que, aparte del indudable beneficio que reportaba a un gobernante el hecho de ser retratado por un solo artista en lo que se refiere al control que de la imagen real se difundía; tenía también un importante componente retórico, propagandístico y simbólico, pues de este modo se equiparaba con Alejandro, uno de los grandes héroes de la Antigüedad que además le permitía presentarse como un soberano culto y amante de las artes. Lo cual constituía un verdadero ardid propagandístico ya que en realidad no parece que Carlos V tuviese un especial interés por el arte que fuese más allá de las tremendas

³²² Falomir, Miguel, “En busca de Apeles...”, *op. cit.*, p. 164. Dicha expresión aparece supuestamente en una carta de Aretino dirigida a Pietro Bembo el 9 de agosto de 1538. Debo hacer notar que he sido incapaz de localizar la carta a que se refiere Miguel Falomir citando a otro investigador. He revisado minuciosamente los dos tomos de las misivas y, de hecho, sólo existen dos dirigidas a Pietro Bembo, cuyas fechas no coinciden con la ofrecida. Lo más aproximado aparece en la carta dirigida a Bembo, aún no cardenal, el 6 de febrero de 1537; véase Aretino, Pietro, *Lettere sull'Arte*, *op. cit.*, vol I, pp. 39-40.

³²³ Véase también al respecto Falomir, Miguel, “Tiziano el Aretino y las ‘alas de la hipérbole’. Adulación y alegoría en el retrato real de los siglos XVI y XVII”, en *La restauración de el Emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano*, Madrid, 2001, pp. 71-86.

³²⁴ Estas son las opiniones de fray Juan de Santa María, capellán de Felipe III, que criticaba de este modo aquellos reyes que lo eran “solo de nombre y representación”; citado en Falomir, Miguel, “Imágenes de poder...”, *op. cit.*, p. 211-212.

³²⁵ “Este mismo emperador (Alexandro) mandó que no le pintase nadie sino Apelles, ni le esculpiese sino Pragoteles, ni le vaziasse de metal sino Lissippo, las cuales artes fueron famosas por muchos ejemplos”; Cayo Plinio Secundo, *Historia Natural*, *op. cit.*, libro VII, cap. XXXVII, p. 334.

³²⁶ Checa, Fernando, “El retrato del rey...”, *op. cit.*, p. 143.

posibilidades que éste ofrecía como eficaz instrumento en la construcción y proyección de una determinada imagen del soberano y, en general, de toda una idea de la majestad y Monarquía. Es decir, podríamos decir que fue un “usuario” del arte más que propiamente un amante del mismo en sentido estético como sin duda si lo fueron su hijo Felipe II o su biznieto Felipe IV³²⁷. Evidentemente de parte de los artistas, el hecho de ser escogidos para realizar el retrato de uno u otro soberano y todavía más si era en exclusividad (lo cual de paso debemos decir que era más teórico que real por obvias razones prácticas), suponía una gran distinción y privilegio, que fue utilizado por los mismos como argumento favorable en su lucha para intentar ennoblecer un oficio que en realidad era tenido por servil y meramente artesano³²⁸.

Evidentemente el tremendo desarrollo y difusión que tuvo el retrato real durante el siglo XVI, provocó la circulación masiva de gran número de ejemplares ciertamente no todos de Tiziano, Moro o Alonso Sánchez Coello. Esto hacía necesario el establecimiento de mecanismos de control sobre la imagen que se difundía del soberano, con el fin de salvaguardar su dignidad y decoro. Así lo aconsejaba Felipe de Guevara: “Entre las glorias que en la Pintura Apeles tuvo, fue, que promulgó en sus imperios Alexandro Magno una ley, que ninguno le pintase si no Apeles; en lo cual tuvo Alexandro, á mi parecer, buena consideración, y la tenían todos aquellos Príncipes que huelgan de dexar memoria á los venideros de quales fueron, y esto por los inconvenientes que en ser pintados de muchos ofrecen”³²⁹ pues era muy consciente de que “muchos Pintores (como todos no sean muy excelentes en la imitación) por acreditar sus oficinas con semejantes retratos, suelen pintar, como á cada paso lo vemos, á algunos Príncipes tan fuera de término y de como son, que á mi juicio, si los tales Príncipes se viesan pintados quales por esas pandas y calles los traen, y por donde nunca fueron vistos; habian de dar de buena razón la mitad de sus estados por no parecer tales quales, estos Pintores al mundo los muestran”³³⁰.

Como vimos Lomazzo también se lamentaba de los abusos en el retratar y la proliferación de malos pintores, por lo que aconsejaba que *queste parti vogliono esser osservate accuratamente da gl'intendenti. Perciò Alessandro Magno per editto publico commandò che niuno ardisse di ritrarlo, fuor che Apelle in pittura e Pirgotile di cavo e Lisippo in scoltura*³³¹.

En similares términos se expresaba Carducho en su defensa del rigor, decoro y respeto exigible en los retratos de personajes dignos de ellos, así como la recomendación del prudente uso del retratar y el consiguiente ataque a los excesos en el retrato: “Sea pintado el Capitan valeroso armado, y el artífice con algun instrumento de su arte, como seria al Escribano con alguna pluma en la oreja, el Mercader con alguna cosa que lo signifique, al Pintor con pinceles y colores, y por este modo todos según las calidades de los hombres; y no como aora se usa, que no sólo se retratan las personas ordinarias, mas con modo, habito, e insignias impropisimas, que se debria remediar este exceso. Yo he visto retratados a hombres y mugeres muy ordinarios, y de oficios mecanicos (aunque ricos) arrimados a un bufete o silla debaxo de cortina, con la gravedad de trage y apostura que se debe a los Reyes y grandes señores [...]. Y es cierto, que deste abuso introduzido de retratos, ha sido la causa la vana ambición, y no tienen poca culpa los artífices que

³²⁷ Falomir, Miguel, “En busca de Apeles...”, *op. cit.*, pp. 178-179.

³²⁸ Checa, Fernando, “El retrato del rey...”, *op. cit.*, p. 143.

³²⁹ Guevara, Felipe de, *Comentarios...*, *op. cit.*, pp. 244-245.

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ Lomazzo, Gian Paolo, “*Composizione di ritrarre dal naturale*”, *op. cit.*, p. 376.

poco han sabido, ó poco se han estimado, abatiendo el generoso Arte a conceptos humildes, como se ven oi, de tantos cuadros [...], en mengua del mismo Arte, y poca reputación del Artífice [...], pintando las impropiedades e indecencias que avemos dicho, no usando de la modestia y gravedad que se devia, particularmente en retratos. Por eso Alexandro no quiso fiar sus retratos de Pintura, sino fue a Apeles, y de Escultura a Lisipo, y de lo vaciado a Pircotiles, y con edicto publico vedó que ningun otro le pudiese retratar, asegurando por este camino verse ultrajar de algunos ignorantes pinceles”³³²

Lope de Vega se hacía eco de todo esto cuando constataba, refiriéndose a Felipe II, que hay “muchos pintores viles, de los cuales suelen levantarse de entre la plebe, osaban retratar su persona en gran desautoridad con alguna fealdad, por la ignorancia del arte, y que así le tenía mucha gente humilde en lugares que también lo eran”³³³.

Idénticas ideas encontramos en el discurso que fray Alonso de Cabrera compuso para el funeral de Felipe II: “Porque si Alexandro prohibió por edicto público, que ningún pintor lo retratase, si no Apeles, y ningún escultor le hiciese talla si no Lysipo, que eras los príncipes de las artes, lo mismo debía hacerse con los monarcas de la actualidad”³³⁴.

A pesar de todo esto y a diferencia de su padre, Felipe II no emuló el proceder de Alejandro y no concedió el privilegio de la exclusividad de su retrato a pintor alguno, ni parece que legislara sobre el control de la imagen regia como si hizo por ejemplo Felipe IV³³⁵, presentándose en apariencia como un monarca despreocupado por el control que de su propia imagen se proyectaba y difundía. A esto ha contribuido también una famosa anécdota (repetida por todos los biógrafos) que nos muestra a un Felipe II más preocupado por el bienestar de sus súbditos que por el decoro y respeto debido a su imagen. El primero que la recogió fue Lope de Vega en *El peregrino en su patria* (1604), repitiéndola con ligeras variantes en *El príncipe perfecto* (1614) y en un memorial contrario a que se vendieran coplas por la calle³³⁶. Posteriormente fue citada por Baltasar Porreño en una versión algo más tardía pero que repite exactamente la misma anécdota que ya había recreado Lope³³⁷: “Entró un día don Diego de Córdova en la Cámara, muy sentido de aver visto vender públicamente unos malos retratos de su Magestad, y le suplicó mandasse de allí adelante que ningún pintor hiziesse retrato suyo y de su prole Regia, si no fuesse Alonso Sánchez [Coello], o otro famoso de su Corte, a exemplo de Alexandro Magno, que no quiso que lo retratassen sino Apeles y Lisipo, el uno en lienço y el otro en bronze. Respondiole su Magestad: ‘Dexadlos ganar de comer, que ya que retratan mal nuestros rostros, no retratan nuestras costumbres’”³³⁸. Sin que dicha anécdota sea necesariamente falsa, si

³³² Carducho, Vicente, *Dialogos de la pintura...*, op. cit., pp. 336-339.

³³³ Varela, Lucía “El rey fuera de Palacio: la repercusión social del retrato regio en el Renacimiento español”, en *El linaje...*, op. cit., p. 121.

³³⁴ Cito por Checa, Fernando, “Felipe II en El Escorial...”, op. cit., p. 123; Id., “El retrato del rey...”, op. cit., p. 143.

³³⁵ Véase al respecto, Herrero García, Miguel, “Un dictamen pericial de Velázquez y una escena de Lope de Vega”, *Revista Española de Arte*, 1936, tomo XIII, nº 1, pp. 66-68; Lafuente Ferrari, Enrique, “La inspección de los retratos reales en el siglo XVII (con un autógrafo de Velázquez)”, *Correo Erudito*, 1941, pp. 55-58; Serrera, Juan Miguel, “Alonso Sánchez Coello y la mecánica...”, op. cit., p. 59.

³³⁶ Varela, Lucía, “El rey fuera de Palacio...”, op. cit., pp. 120-121.

³³⁷ “Dixo don Diego de Cordova en la presencia de su Majestad, que no era bien permitido se vendiesen Retratos de la Real Persona de mala pintura, y que solo debían correr los de Alonso Sánchez, como en Alexandro los de Apeles, y Lysipo. A que respondió piadoso: Dexad que ganen de comer esos Pintores, pues no son las costumbres las que me copian”; véase Serrera, Juan Miguel, “Alonso Sánchez Coello y la mecánica...”, op. cit., pp. 58-59

³³⁸ Porreño, Baltasar, *Dichos y hechos...*, op. cit., p. 150.

hay que tener en cuenta que está siempre contada por apologistas de la figura de Felipe II, de tal modo que, a pesar de que incluso Felipe II llegara en algún momento a decir algo parecido, el componente poético debe ser grande, pues en realidad sabemos sin duda alguna (como hemos visto) que Felipe II se preocupó muy mucho de su propia imagen y la de su familia. Parece por tanto lógico pensar que, si no de *iure* si de *facto*, debieron existir mecanismos de control que velasen por salvaguardar el decoro de la imagen del rey y la Monarquía, impidiendo la circulación de retratos indecorosos e irrespetuosos³³⁹. Si cuidadoso fue con la construcción y proyección de su imagen y, en general, de la Monarquía; se ocupó también con gran celo de defender el decoro de la institución real, así como la dignidad y el respeto que se debía a la memoria de sus antepasados³⁴⁰ afirmando Pachecho que “fue gran onrador de sus progenitores: a sus retratos quitava la gorra”³⁴¹.

4.2.3.2. La regia belleza de los Austrias.

Llegados a este punto y como corolario a todo este problema del decoro en el retrato regio, quisiera hacer una pequeña reflexión sobre una cuestión muy relacionada con estos temas que, sin embargo, no se suele tratar con mucha frecuencia. Me refiero al concepto de la “regia belleza”. A lo largo de este capítulo hemos visto varios ejemplos de cómo algunos teóricos del arte o descripciones contemporáneas, consideraban el prognatismo prominente y, por tanto, el belfo caído (característica principal de la fisonomía de los Habsburgo) con un sentido positivo, como una característica que era traducción misma de la majestad, convirtiéndose en seña de identidad dinástica. Así lo encontramos por ejemplo en Francisco de Holanda cuando señala una particularidad propia en el rostro de los Habsburgo “los cuales tienen el bezo de abajo un poco descuidado y relevado hacia fuera, lo cual denota majestad”³⁴² e incluso afirma que “el bezo un poco prominente y realzado tiene infinita gracia”³⁴³. Idéntica idea vemos en la descripción que de Felipe II hacía un embajador veneciano cuando decía de él que “*Il labro di sotto avanza quello di sopra alquanto, como suol essere in tutta la casa d’Austria, ma non causa brutezza nella faccia, anzi non so che di gratia le rende*”³⁴⁴.

Concepto que permanecía inalterado en el siglo XVII pues Covarrubias nos dice que quienes “tratan de fisonomía dicen que todos los hombres belfos, aunque sean pobres, tienen en sí una gravedad y severidad natural”³⁴⁵.

Parece pues que dicho defecto físico se tornaba en virtud en el rostro de los Habsburgo convirtiéndose en peculiar marca de majestad que dignificaba su propia tara. Lo ha expresado magistralmente Gállego cuando escribe “Otro signo de majestad, evidente en la época, pero casi imaginable en la nuestra: la *regia belleza* del personaje. [...] Existe en el siglo XVII un concepto particular de la cara propia de un soberano; y, en mi opinión, esos rostros largos, esas narices

³³⁹ Falomir, Miguel, “Imágenes de poder...”, *op. cit.*, p. 213.

³⁴⁰ *Ibid.*, pp. 213-214.

³⁴¹ Pachecho, Francisco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla, 1599 (ed. de Sevilla, 1985), p. 302; citado en Serrera, Juan Miguel, “Alonso Sánchez Coello y la mecánica...”, *op. cit.*, p. 44.

³⁴² Véase nota 64.

³⁴³ Holanda, Francisco de, “Del sacar por el natural”, *op. cit.*, p. 272.

³⁴⁴ Véase nota 237.

³⁴⁵ Serrera, Juan Miguel, “Alonso Sánchez Coello y la mecánica...”, *op. cit.*, p. 46.

caídas, esas mandíbulas prognatas, esos belfos, ese tipo de fisonomía que hay quienes ven en nuestro tiempo como denuncia de la decadencia de una dinastía y de una familia determinada, la de los Habsburgos, fueron en el Seiscientos la encarnación de la idea de majestad en una cara humana”³⁴⁶.

Ahora bien, si esto era así, ¿qué necesidad había entonces de disimular dicho defecto mediante el recurso al decoro?. Mas bien parece que todo el discurso teórico destinado a considerar un evidente defecto físico como una señal de grandeza, estaba destinado en la práctica a construir una justificación poética de un hecho que era perfectamente tangible y en realidad indecoroso. Si no, no se entiende pues la insistencia de los teóricos del arte en la disimulación y minimización de los defectos en el rostro del soberano. Es decir, si el prognatismo era considerado por todos como marca de dignidad, grandeza y majestad, ¿por qué entonces había de ser necesario esconderlo y velarlo?.

³⁴⁶ Gállego, Julián, *Visión y símbolos...*, op. cit., p. 231.

Capítulo III

La minoría de edad y la regencia

El príncipe Carlos nació el 6 de noviembre de 1661, hijo de un viejo y decrepito rey Felipe IV, casado con su sobrina carnal Doña Mariana de Austria en 1649, cuando ésta era tan sólo una niña de 15 años. Pero la famosa razón de Estado así lo aconsejaba, puesto que el heredero de la Monarquía Católica, el infante Baltasar Carlos, hijo de Isabel de Borbón primera mujer de Felipe IV, había fallecido poco antes, y el propio Felipe IV, un joven “anciano” de 44 años quedó viudo tiempo después. La avanzada edad del rey, era motivo de preocupación toda vez que la sucesión aún no estaba zanjada; por eso, Doña Mariana de Austria, destinada en un principio a contraer matrimonio con el infante Baltasar Carlos, fue ahora encomendada a cumplir con la divina misión de dar un heredero a la todavía más vasta y poderosa monarquía del mundo, que necesitaba urgentemente asegurar su continuidad por medio de un infante real.

Así es como la poderosa razón de Estado, unió en sagrado matrimonio a tío y sobrina, o lo que es lo mismo al viejo y achacoso Felipe IV, con la hija de su hermana María, Doña Mariana de Austria, una niña que apenas si había llegado a la pubertad. Porque en esta monarquía que tanto se vanagloriaba de ser la más católica del mundo, todo era válido si así lo aconsejaba la razón de Estado. De este incestuoso matrimonio nacieron seis vástagos, de los que, como era de esperar, sólo dos lograron pasar de la más tierna infancia: la infanta Margarita y el príncipe Carlos, destinado a reinar como Carlos II. En 1651, cuando ya empezaban a surgir rumores sobre la esterilidad del matrimonio, vino al mundo el primer fruto de aquel matrimonio, la infanta Margarita, la niña que Velázquez inmortalizaría y haría famosa al pintarla en la Meninas, y que tiempo después, sería también retratada por el sucesor de Velázquez, su yerno, Juan Bautista Martínez del Mazo (Cat. PC58). Pero esto no era suficiente, porque lo que la monarquía necesitaba ya angustiada y urgentemente era un varón, que asumiese la dirección de la monarquía más poderosa del mundo. En 1653, la reina volvía a dar de nuevo a luz otra niña, la infanta María Antonia, que apenas vivió quince días. En 1656, nacía otra infanta que murió el mismo día que vino al mundo. Por fin, a finales de 1657, nació el ansiado varón que aseguraba la continuidad dinástica y que recibió el nombre de Felipe Próspero, y al que Felipe IV recibió con la alegría que era de esperar. Pero desde el principio se vio que la debilidad del joven infante era manifiesta y que al igual que había sucedido con sus hermanos anteriores, la naturaleza no le había dotado con sus mejores cualidades. Poco después, a finales de 1658 la divina providencia recompensaba a los reyes con otro hijo varón, que sin embargo, murió a los seis meses, con lo que el débil y enfermizo Felipe Próspero era casi la última esperanza del cada vez más avejentado Felipe IV, al que los remordimientos morales le consumían poco a poco. Pero la desgracia se cebó de nuevo con la monarquía, y el pobre Felipe Próspero murió a principios de noviembre de 1661, con el abatimiento que dicho suceso supuso para Felipe IV. La última esperanza quedaba depositada ahora en la reina, que en este amargo trance se encontraba de nuevo embarazada. Felizmente, cinco días después de perder a uno, nacía otro infante varón que recibía el nombre de Carlos; parecía que el Todopoderoso había escuchado los rezos y plegarias de Felipe IV, al que otorgaba in extremis un heredero varón, que aseguraría la continuidad

dinástica de aquella monarquía destinada a sobrevivir por designio divino. Resulta fácil imaginar la inmensa alegría, alborozo y alivio de Felipe IV al conocer la noticia del nacimiento de su último vástago varón, aquel que recibiría la divina misión de mantener indivisa la Monarquía Católica.

La noticia del feliz alumbramiento corrió como la pólvora en la corte, y rápidamente los embajadores extranjeros se apresuraron a transmitir la nueva a sus respectivas cortes, puesto que se trataba de una noticia con amplia repercusión en el ámbito de la política exterior. La noticia fue publicada en la *Gaceta de Madrid* ofreciéndose una descripción del recién nacido como “hermosísimo de facciones, cabeza grande, pelo negro y algo abultado de carnes”¹, acompañada de un retrato oficial del infante recién nacido. Pero paralelo al regocijo por el nacimiento regio, ya corrían por los mentideros de la corte rumores de lo que con el tiempo recibiría plena confirmación: la extrema debilidad del príncipe y los constantes problemas de salud que le acompañarían durante toda su vida. Dichos rumores se convirtieron en cuestión de fundamental importancia para las potencias extranjeras como era de esperar puesto que su supervivencia era cuestión de fundamental interés, para la política internacional de la época, al estar relacionada con ella la sucesión y continuidad de una inmensa monarquía apetecible por muchas de las potencias extranjeras. Así, los embajadores extranjeros en Madrid, recibieron de sus respectivas cortes órdenes para que recabasen toda la información posible sobre la salud del recién nacido, del que incluso se llegó a dudar que fuese varón. Ante esta avidez de información, la corte reaccionó con un hermetismo tal que no provocó sino que se diese pábulo a todo tipo de rumores y especulaciones. Fue precisamente el rumor que especulaba con el posible sexo del varón el que se extendió rápidamente por las cortes extranjeras, creándose tal revuelo que el rey comprendió que las dificultades del infante que se pretendían ocultar, no eran nada comparado con las exageraciones que tal cerrazón informativa estaban originado, hasta el punto de que Felipe IV, tuvo que permitir que los emisarios extranjeros visitasen al recién nacido príncipe para despejar así cualquier duda sobre el sexo del infante.

1. Los primeros retratos del rey por Juan Bautista Martínez del Mazo

En este contexto, resulta comprensible pensar que Felipe IV quisiera mostrar al mundo que la Monarquía Católica contaba con un heredero fuerte y saludable que aseguraba la sucesión dinástica, acallando de esta manera todas las especulaciones que sobre este delicado tema habían ido surgiendo a raíz de la sucesiva muerte de los infantes que en principio parecían destinados a reinar tan vastos dominios. La alegría por esa venida al mundo de un nuevo varón, impulsaría a Felipe IV a ordenar que se le retratase en su más tierna infancia, zanjando así también los numerosos rumores que sobre la salud del príncipe e incluso sobre su sexo se habían venido corriendo desde su nacimiento. Con esta intención quizá esté realizado el retrato de Glasgow (Cat. PC1) que muestra a un regio bebe, de aspecto saludable y rollizo como bien indicaba la descripción de la *Gaceta de Madrid*. El joven príncipe aparece cubierto con un gorrito, destinado quizá a ocultar ciertas dolencias que el infante padecía. Así nos lo cuenta Jacques Sanguin,

¹ Maura, duque de, *Vida y reinado de Carlos II*, Madrid, ed., 1990, p. 32. Existe una primera edición del libro (1942) en varios volúmenes; no obstante, todas nuestras citas al mismo se refieren a la edición de 1990.

enviado de Luis XIV con la misión oficial de felicitar a los reyes españoles por la feliz noticia del nacimiento, pero con la intención real de hacer saber a Felipe IV, las dudas que se habían despertado sobre el verdadero sexo del recién nacido. Para acallar dichos rumores, Felipe IV, asintió a que el embajador Francés visitara al recién nacido. El enviado informó a Luis XIV de esta forma: “el príncipe parece ser extremadamente débil [...]. La cabeza está enteramente cubierta de costras. Desde hace dos o tres semanas se le ha formado debajo del oído derecho una especie de canal o desagüe que supura. No pudimos ver esto, pero nos hemos enterado por otros conductos. El gorrito hábilmente dispuesto a tal fin, no dejaba ver esta parte del rostro”². Es decir, que para zanjar los rumores, se permitía la visita del infante, pero con reservas, maquillando u ocultando sus dolencias. Idéntica actitud encontramos en la ceremonia del bautizo del príncipe, a la que asistieron los aristócratas más importantes del reino, así como los embajadores extranjeros, expectantes por poder ver por primera vez al recién nacido en público. Sin embargo, todo estaba programado para que la exposición del niño al público fuera tan breve que nadie pudiese apreciar las dolencias que ya le aquejaban, así, los embajadores de las cortes extranjeras se quedaron con las ganas de poder confirmar la cantidad de rumores y especulaciones que sobre el pequeño infante circulaban. Quizá este primer retrato de Carlos II recién nacido³, fuese el oficial del que habla la Gaceta de Madrid, o bien se pintó para conmemorar el bautizo del infante. De cualquier forma, si se trata realmente de Carlos II, parece lógico pensar que el encargo lo recibiese el pintor oficial o de Cámara; cargo que en aquel momento ocupaba Juan Bautista Martínez del Mazo, que había sucedido a su yerno, Velázquez, en el puesto. En este sentido, parece que la tardanza de la crítica en la identificación de este regio bebe con el príncipe Carlos, se puede deber a que en este retrato no son visibles los rasgos fisonómicos que caracterizarían el rostro del último Habsburgo español⁴. Aunque en esto se debe mantener una cierta cautela, puesto que se trata de un retrato oficial, destinado a mostrar a todo el mundo una apariencia completamente normal del príncipe recién nacido que acallase todos los rumores y especulaciones sobre su salud y su sexo; por eso, debemos tener muy presente el grado de adulación y propaganda que puede existir en un retrato cuyo objeto o finalidad principal era la propaganda favorable de un príncipe heredero cuya debilidad había que ocultar a toda costa y mediante toda clase de argucias, puesto que su salud convertía en cuestión de máximo interés para las ambiciones y proyectos de las monarquías europeas.

Probablemente este retrato en que el príncipe Carlos aparece recién nacido, fuese el único que Felipe IV, pudo conocer en vida, porque murió el 17 de septiembre de 1665, cuando contaba con 60 años. Dejaba como heredero un niño débil y enfermizo de cuatro, que apenas si sabía andar, y su viuda Doña Mariana, con 31, encargada de velar por él, y que recibía sobre sus hombros el peso de la regencia como gobernante de una enorme monarquía aquejada de múltiples y complejos problemas. A partir de ese momento, la reina se autoimpuso el luto que

² Citado en Calvo Poyato, José, *La vida y la época de Carlos II el hechizado*, Madrid, 1996, p. 25.

³ De ser cierta la identificación que hace Young, Eric, “Portraits of Charles II of Spain in British Collections”, *The Burlington Magazine*, 1984, vol. 126, nº 977, p. 489, ratificada posteriormente por él mismo, “Retratos pintados de Carlos II en el Museo Lázaro Galdiano”, *Goya*, 1986, nºs 193-195, p. 126.

⁴ Young, Eric, “Portraits of Charles II...”, *op. cit.*, p. 489.

vistió ya para el resto de sus días hasta su muerte 30 años después, atuendo con las tocas de viuda con el que aparece invariablemente en todos los retratos conocidos a partir de esa fecha⁵.

Quizá el rey Felipe IV también pudo llegar a conocer otro retrato de su hijo pintado por David Teniers III (fig. 76), hijo de Teniers II, durante su estancia en la corte y que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Bruselas⁶. La similitud de dicho retrato con el pintado por Velázquez del infante Felipe Próspero⁷ hacia 1659 (fig. 77) es manifiesta; representa al todavía príncipe Carlos de muy corta edad vestido con un traje de faldas usado como traje infantil para los niños y niñas de alta cuna. Aún a pesar de su corta edad, lleva ya la espada al cinto y apoya su mano en una mesa sobre la que descansan el cetro y la corona, atributos nada usuales en los retratos de la rama española de la casa de Austria pero que en el caso de Carlos II los veremos aparecer con cierta asiduidad, sobre todo en los retratos infantiles, lo cual no creemos que resulte casual sino que responde a unas claras intenciones propagandísticas como estudiaremos más adelante.

De esta época conocemos varios retratos en los que se observa al joven príncipe a la edad de unos cuatro o cinco años vestido de luto, lo que ha permitido fecharlos, en los casos que no



Fig. 76. *Carlos II*, David Teniers III. Museo del Bellas Artes de Bruselas.



Fig. 77. Diego Velázquez, *Felipe Próspero*. Kunsthistorisches Museum, Viena

cuentan con fecha, en torno a ese año de 1665 en que muere Felipe IV. El primero de ellos, (lleva una inscripción con la fecha de 1665) es el que se conserva en el Palacio de Hampton Court, perteneciente a la Colección Real de Inglaterra (Cat. PC2) y atribuido a Juan Bautista Martínez del Mazo⁸. Es el que cita Sánchez Cantón, como el primer retrato aislado de Carlos II⁹.

⁵ Los retratos oficiales de la reina Doña Mariana de Austria, también serán objeto de estudio y análisis más adelante en este mismo capítulo y sobre todo en el siguiente donde se habla del papel de Juan Carreño de Miranda como consagrador de las imágenes que han trascendido de los reyes.

⁶ Díaz Padrón, Matías, "Influencia y legado del retrato flamenco del siglo XVII en la España de los Austria", *A.E.A.*, 1982, nº 218, p. 140. Véase también *Splendeurs d'Espagne et les villes Belges, 1500-1700*, Bruselas, 1985, tomo II, nº B31, p. 443.

⁷ Recientemente ha figurado en la exposición *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, 2004-2005, nº 54, p. 357.

⁸ Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Los retratos de los reyes de España*, Barcelona, 1948, p. 148, lám, 128; Young, Eric, "Portraits of Charles II...", *op. cit.*, pp. 489-490, fig. 8.

La existencia de este retrato, sirvió a Eric Young, para apoyar su teoría de que el bebe que aparece en el cuadro de Glasgow es el príncipe Carlos, porque considera que el rostro del niño en ambos retratos es muy similar¹⁰. Creemos que se puede aceptar esta relación entre ambos retratos, pudiendo establecer como modelo del rostro del príncipe el creado por Mazo al pintar el de Glasgow, que pudo tratarse probablemente del primer encargo que recibió como retratista oficial al acceder Mazo al puesto de pintor de Cámara tras la muerte de Velázquez¹¹. La



Fig. 78. Anónimo, *Carlos II*, Fundación Jakober, Mallorca.

composición del retrato de Hampton Court, anuncia o prefigura la que posteriormente popularizará el sucesor de Mazo en el cargo de pintor de Cámara, Sebastián de Herrera Barnuevo, de la que existen, como veremos, numerosas versiones. En este sentido, aquí son ya visibles algunos de los elementos que posteriormente utilizará Herrera Barnuevo en sus retratos oficiales, aunque con diferente disposición: el león simbólico de España¹² y los atributos de la realeza; el cetro y la corona (utilizados también, como hemos visto por David Teniers III). De dicho modelo existe una copia de baja calidad (fig. 78) virtualmente idéntica pero añadiendo el orbe sobre el bufete que en el original no existe y cambiando el cromatismo general del retrato hacia el rojo que lo inunda todo y modificando asimismo el traje del monarca mucho más relacionado con los que vemos en los retratos posteriores de Herrera Barnuevo.

Otro retrato del rey enlutado, aproximadamente de la misma edad, es el que aparece en segundo término del retrato pintado por Mazo de la infanta Margarita (Cat. PC58), hermana de Carlos II. Aunque es evidente que se trata de un retrato de la infanta, no se puede obviar la importancia representativa que tiene el hecho de que también se represente al rey Carlos II, por mucho que sea en un alejado segundo plano. Precisamente por ese valor que creemos que tiene, es por lo que hemos incluido esta pintura en el presente estudio. La fecha del retrato, se deduce también del luto que visten las figuras por la cercana muerte de Felipe IV. La infanta Margarita de Austria era la mayor de los vástagos de Felipe IV y Mariana de Austria y, junto a su hermano Carlos, la única que logró pasar de la infancia. Había nacido en 1651 y como dijimos, fue immortalizada por Velázquez como figura principal de *las Meninas*. En 1667, con tan sólo 16 años casó con su tío el Emperador Leopoldo I, con el que ya había sido comprometida desde tiempo antes. Como hemos dicho, el retrato se configura en varios espacios, uno principal, en el que se sitúa la infanta, y otro secundario al fondo, en el que se encuentra el príncipe Carlos atendido por varias sirvientas. Esta disposición del espacio en varias estancias,

⁹ Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Los retratos...* op. cit., p. 148.

¹⁰ Young, Eric, "Portraits of Charles II...", op. cit., p. 489-490, figs. 7 y 8; Young, Eric, "Retratos pintados de Carlos II..." op. cit., p. 126.

¹¹ Young, Eric, "Portraits of Charles II...", op. cit., p. 489.

¹² La baja calidad del león, sugiere la participación del taller, Young, Eric, "Portraits of Charles II..." op. cit. p. 490.

probablemente la aprendió Mazo de Velázquez¹³; y el discípulo utilizó dicho recurso (que consigue dotar a la pintura de profundidad) en variadas ocasiones. Así lo vemos en el famoso cuadro de *la familia del pintor*, y en otro de suma importancia para nosotros, el retrato de la reina Doña Mariana de Austria de la National Gallery¹⁴, del que ahora nos ocuparemos. De cualquier forma no será Mazo el único que utilice dicho recurso, sino que lo vemos aparecer en los retratos de otros pintores de Cámara como Herrera Barnuevo o el mismo Carreño de Miranda (aunque éste último quizá más relacionado con la sutil y simbólica utilización de la reflexión del espejo), lo que nos habla de la evidente y lógica influencia que el gran maestro sevillano tuvo en los pintores que le sucedieron (recuérdese también el retrato de David Teniers III comentado más arriba en que al fondo se observa una segunda estancia en la que se adivina un personaje masculino de compleja identificación, de la misma manera que lo hace en el retrato de Felipe Próspero de Velázquez aunque este sin ningún personaje).

En el retrato de la infanta, aparece también representado en la pieza del fondo un reloj, atributo frecuente en los retratos desde el Renacimiento con un significado amplio y por su puesto no unívoco¹⁵.

Aunque será Tiziano quien lo utilice frecuentemente con variados significados¹⁶. En España será Velázquez el que tome el uso de tal atributo generalizándolo en sus retratos reales¹⁷. Tal objeto utilizado en pintura, puede adquirir múltiples significados; en este caso, quizá recuerde la todavía cercana muerte del rey, acaecida a finales de 1665¹⁸.

En cuanto a las estancias en que se desarrolla la escena, en este retrato, no resultan identificables como si ocurre en *las Meninas*, o en el retrato de Doña Mariana por Mazo de la National Gallery. Aquí, los elementos que aparecen no permiten asimilar las estancias con alguna concreta del viejo Alcázar¹⁹, pudiéndose tratar de cualquiera, porque la sucesión de estancias una tras otra, en enfilada, era algo habitual en la disposición del Alcázar. Angulo, sin embargo, señaló la posibilidad de que se tratase de la Casa del Tesoro en el Alcázar Madrileño²⁰, donde parece que Mazo tenía su taller, y, más en concreto, del mismo espacio en el que pintó *la familia del pintor*.

El hecho de que en un retrato de la infanta Margarita de España que iba a ser casada nada más y nada menos que con el emperador, aparezca un retrato del joven heredero de tan extensa y teóricamente poderosa monarquía, no es algo casual ni baladí, sino que estamos

¹³ Recordemos *las Meninas*, con ese juego de espacios creado por la puerta abierta al fondo, así como por el espejo en el que se reflejan sus majestades.

¹⁴ Maclaren, Neil, *National Gallery Catalogues, the Spanish school*, Londres, 1952, nº 2996, pp. 27-29.

¹⁵ Sobre este interesante tema es fundamental el estudio de Jesús Hernández Perera, *La pintura española y el reloj*, Madrid, 1958, o el más resumido de Julián Gállego en *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, 1996 (edición original en francés de 1968), pp. 220-223.

¹⁶ Lo utilizará frecuentemente en los retratos de la nobleza italiana o personajes de elevada condición, recordemos por ejemplo los retratos de Eleonora Gonzaga, el del llamado Caballero del reloj o el del Cardenal Granvela entre otros. Sobre los relojes en Tiziano véase Wethey, Harold, *The Paintings of Titian III. The Mythological and Historical Paintings*, Londres, 1975, pp. 249-250.

¹⁷ Según Gállego, Julián, *Visión y símbolos... op. cit.*, p. 221; aunque veremos que, en realidad, tal atributo no es frecuente en los retratos regios.

¹⁸ *El Arte en la época de Calderón... op. cit.*, p. 70.

¹⁹ Bottineau, Ives, "A portrait of Queen Mariana in The National Gallery" *The Burlington Magazine*, 1955, vol. 97, nº 625, p. 115.

²⁰ Angulo, Diego, *Pintura del siglo XVII. Ars Hispaniae*, vol. XV, Madrid, 1971, p. 209.

convencidos de que encierra un significado mucho más profundo. En este sentido, podría pensarse que el retrato quizá hubiese estado destinado a la Corte de Viena por lo que la presencia del joven rey serviría de garante, casi como “dote”, de la propia infanta en cuanto a su dignidad y altísima cuna; es decir, creemos que se intenta dejar meridianamente claro a cuantos vieses el retrato que la destinada a ser la emperatriz de Austria no procedía de una casa real cualquiera, sino que pertenecía a la “divina” y poderosa Casa de Austria en su rama española, de lo cual sirve de garante y recordatorio permanente el propio rey Católico, su hermano, por mucho que aún fuese un niño; y por si esto fuera poco, si tomamos la figura vestida de dueña del fondo del cuadro apoyada en el quicio de una puerta que daría a otra estancia, como la representación de la propia Mariana de Austria como en ocasiones se ha apuntado²¹, el significado simbólico que proponemos se reforzaría aún más, puesto que Doña Mariana además de regir en aquel momento los designios de la Monarquía en nombre de su hijo como regente y, por tanto, ocupar el lugar que por derecho y propia decisión de Felipe IV le eran propios; ella misma era hija de un emperador de Austria y madre de ambos.

2. La creación del modelo de retrato de Mariana de Austria, reina regente, y el Salón Ochavado

El siguiente retrato del que nos vamos a ocupar es el también realizado por Mazo de la regente, la reina Doña Mariana de Austria, en la National Gallery (Cat. PC59), del que existen diferentes versiones, una de las cuales (acaso la de mejor calidad) se encuentra en el museo del Greco de Toledo²² (Cat. PC60). Este retrato es de fundamental importancia por varias razones a parte de la meramente estética: es el único que Mazo realizó de la familia real en estas fechas que se encuentra firmado y fechado; crea el modelo iconográfico en los retratos de la regente que posteriormente (con alguna variante) se va a repetir por los sucesivos pintores de Cámara y, finalmente, supone el mejor y quizá el único testimonio o documento gráfico con que contamos para la reconstrucción de la fastuosa decoración de una de las salas más significativas del viejo Alcázar de Madrid, el famoso Salón Ochavado, contiguo al no menos célebre Salón de los Espejos y que, como todo el Alcázar, pereció definitivamente en el incendio de Navidad de 1734.

Comenzaremos por la decoración del Salón Ochavado, que había sido construido entre 1646-1648²³ en el espacio que anteriormente ocupaba la Torre del Sumiller o del Homenaje, en la planta principal del Alcázar, y que comunicaba el Salón de los Espejos con el salón Dorado. Dicha ubicación, así como su decoración jugará, como veremos, un importante papel simbólico con evidente intención. En todo esto cobra gran importancia la figura de Velázquez que fue

²¹ Mena Marqués, Manuela “A propósito del ‘Retrato de enano’ de Juan Van den Hamen”, en *Monstruos, enanos y bufones en la corte de los Austrias*, Madrid, 1986, p. 104.

²² Gómez Moreno, María Elena, *Catálogo de las pinturas del museo y casa del Greco en Toledo*, Madrid, 1968, nº 54, pp. 68-69; Pérez Sánchez, Alfonso, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo [1650-1700]*, Madrid, 1986, nº 151.

²³ Azcárate, José María, “Noticias sobre Velázquez en la corte”, *AEA*, 1960, nº 132, pp. 357-385

nombrado en 1647 veedor y Contador de la fábrica de la pieza ochavada²⁴ y, en consecuencia, encargado de la decoración de dicha sala.

La imagen precisa de esta importante Sala nos la transmitió Bottineau al estudiar el retrato de la reina Mariana de la National Gallery²⁵ comparando su fondo con los alzados y secciones realizados por Du Verger que fueron enviados a París ya en el reinado de Felipe V para que Robert de Cotte reformase las estancias del viejo Alcázar al nuevo gusto francés²⁶.

Como resulta evidente pensar, se trataba de una sala de planta poligonal, con aspecto de octógono aunque no regular²⁷. Constaba de varias puertas, dos de las cuales, se encontraban dispuestas en línea con las estancias contiguas, por un lado el salón Dorado y por otro el de los Espejos. A ambos lados de las puertas se habían dispuesto unos nichos para albergar esculturas y en los paneles superiores se colocaron pinturas. La riqueza de la sala no sólo residía en la decoración artística sino también en el empleo de ricos materiales como el jaspe que decoraba los dinteles y jambas de las puertas²⁸ y las pilastras corintias pareadas, también de jaspe, que articulaban los muros²⁹. La pieza se cubría por una cúpula ochavada dividida por fajas de jaspe en ocho gajos³⁰.

Tradicionalmente se ha señalado que el origen de esta pieza se encuentra en la Tribuna de los Uffici en Florencia, obra de Buontalenti en 1588, que serviría de inspiración. De hecho, el embajador de Toscana, escribía a su Duque en 1651 describiéndole el salón ochavado de tal forma: “que ésta entre las dos galerías y es como la tribuna de S.A. en la que tiene el Rey las cosas más preciosas; las paredes están adornadas con pilastras y nichos de jaspe con estatuas bellísimas”, e incluso el propio Felipe IV, la llamaba su Tribuna³¹.

Precisamente una de las funciones de tal estancia era la de servir de rico espacio para la exposición de notables obras de arte³², en donde a la riqueza de los materiales se unía la fundamental importancia de la escultura. De hecho, se convierte curiosamente en uno de los únicos lugares del Alcázar en que la decoración escultórica predomina sobre la pictórica³³, lo que, sin embargo, no quiere decir que ésta no tuviese también un lugar destacado, sino más bien que el encanto especial y único de aquella estancia provenía de la unión de esa arquitectura de inspiración italiana con la decoración a base de pintura y escultura³⁴.

Y precisamente en ese protagonismo que adquiere la escultura juega un papel fundamental Velázquez como encargado de la decoración de la nueva pieza, puesto que tras su segundo viaje a Italia³⁵, entre las numerosas estatuas que trajo para la decoración de las nuevas

²⁴ Cruzada Villamil, *Anales de la vida y obras de Diego de Silva Velázquez*, Madrid, 1885, p. 158.

²⁵ Bottineau, Ives, “A portrait of Queen Mariana...”, *op. cit.*, pp. 114-116.

²⁶ Bonet Correa, Antonio, “Velázquez, arquitecto y decorador”, *AEA*, 1960, n.º 130-131, p. 232.

²⁷ Orso, Steven, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton University Press, 1986, p. 154.

²⁸ Checa, Fernando, *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, Madrid, 1994, p. 156.

²⁹ Para los detalles arquitectónicos véase Bonet Correa, Antonio, “Velázquez...”, *op. cit.*, pp. 233-235.

³⁰ Bonet Correa, Antonio, “Velázquez...”, *op. cit.*, p. 233.

³¹ Justi, *Velázquez y su Siglo*, pp. 556-558, citado por Bonet Correa, Antonio, “Velázquez...” *op. cit.*, p. 233.

³² Orso, Steven, *Philip IV...*, *op. cit.*, p. 154.

³³ Checa, Fernando, *El Real Alcázar...*, *op. cit.*, pp. 26-27, 156 y 403.

³⁴ Bottineau, Ives, “A Portrait of Queen Mariana...”, *op. cit.*, p. 115.

³⁵ Sobre las adquisiciones de Velázquez en Italia véase Harris, Enriqueta, “La misión de Velázquez en Italia”, *AEA*, 1960, n.º 130-131, pp. 109-136. Sobre los viajes de Velázquez a Italia, es fundamental la tesis, publicada posteriormente como monografía, de Salort, Salvador, *Velázquez en Italia*, Madrid, 2005.

salas de palacio, se encuentran algunas que se situaron en la pieza ochavada, junto a algunas que ya estaban en la corte, pero que se cambiaron de ubicación puesto que la nueva pieza servía mejor a los propósitos pretendidos.

En este sentido, en el cuadro de Mazo es visible una de las esculturas que decoraban la sala. Se trata de *Venus* (fig.79), uno de los siete *Planetas* en bronce de tamaño natural que se situaron en respectivos nichos dentro de la pieza ochavada. Como hemos dicho, para la decoración escultórica de la sala, no sólo se utilizaron obras “nuevas” traídas por Velázquez de Italia, sino que el peso fundamental de dicha decoración recayó en obras que ya se encontraban en la corte, pero que ahora recibieron una nueva ubicación que se consideró más conveniente y acorde con lo que se quería expresar. La serie de los siete *Planetas* (se trataba del *Sol*, *Luna*,



Fig. 79. *Venus*, N. Jongelink Palacio Real de Madrid.

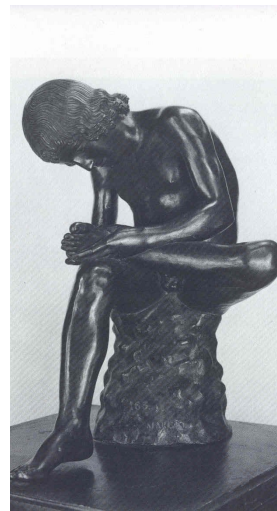


Fig. 80. *El Espinario*.

Júpiter, Mare, Saturno, Venus y Mercurio), obra del escultor Jacques Jongelink, fue un regalo del Cardenal Infante a su hermano el rey Felipe IV, para la decoración del Palacio del Buen Retiro, donde fueron instaladas en 1637³⁶. Sin embargo, los *Planetas*, estuvieron poco tiempo en su ubicación original, porque en 1647 fueron limpiados³⁷ y trasladados al Alcázar donde Velázquez les había asignado una nueva ubicación en la pieza ochavada. Pero el traslado también afectó a otras estatuas que acompañaron a los *Planetas* en su nueva ubicación: los retratos en bronce, obra de León Leoni, de *Felipe II*, *María de Hungría* y *Carlos V*³⁸. Junto a estas diez, esculturas, se colocaron algunos de los broncees que Velázquez había comprado o hecho vaciar en Italia, como una réplica del *Espinario* (fig. 80), que se colocó en el centro de la sala, pero que Mazo en su retrato evidentemente obvia para poder mostrarnos a Carlos II niño³⁹. En los inventarios se habla también de tres figuras en bronce de tamaño natural con pedestales,

³⁶ La azarosa historia de estas esculturas aparece detallada en Martín González, Juan José, *El escultor en palacio. Viaje a través de la escultura de los Austrias*, Madrid, 1991, pp. 171-173.

³⁷ Azcárete, José María, “Noticias de Velázquez...”, *op. cit.*, p. 372.

³⁸ Probablemente se tratase del famoso *Carlos V y el Furor* que hoy se encuentra en el Museo del Prado. Checa, Fernando, *El Real Alcázar...*, *op. cit.*, p. 403. Sobre el problema de si se trataba del grupo de *Carlos V y el furor* o el busto de *Carlos V*, ambos de León Leoni, véase Orso, Steven, *Philip IV...*, *op. cit.*, p. 158

³⁹ Bottineau, Ives, “A portrait...” *op. cit.*, p. 116; Orso, Steven, *Philip IV...*, *op. cit.*, p. 159. La escultura si se aprecia en el fondo del retrato de Carlos II por Carreño del Museo Estatal de Berlín, véase Cát. nº 10.

pero no se especifica el tema⁴⁰. Estas tres esculturas traídas por Velázquez de su segundo viaje a Italia, son las que reemplazaron los retratos de León Leoni⁴¹. Les acompañaban también cuatro cabezas de bronce sobre pedestales que se colocaron sobre los frontones de las puertas de los chaflanes⁴², uno de los cuales podemos observar en el retrato de Mazo; y doce medallas de mármol con pedestales de jaspe⁴³.

Hemos visto los elementos esenciales que componían la decoración de dicha sala, los cuales evidentemente intentaban transmitir un mensaje a la persona que los contemplaba, mensaje en el que adquiere fundamental importancia (de forma única en el Alcázar) la escultura. En este sentido, el hecho de la primera colocación de los retratos reales de los más grandes antepasados de Felipe IV, obras de León Leoni, unidos a las representaciones de los planetas adquiere el sentido de ensalzamiento de la propia Monarquía Católica que se halla unida a los dioses por una especial relación de divinidad⁴⁴. En este sentido se puede mencionar la conocida asociación entre el rey Felipe IV y el Sol, puesto que los dominios de aquel eran tan vastos, que en ellos, éste no se ponía nunca. De hecho, Felipe IV era conocido en la literatura de la época como *el Rey Planeta*; el Sol era el cuarto planeta de la misma manera que el rey era el cuarto de los Felipes⁴⁵.

Muy relacionado con esta intención propagandística y ensalzadora de toda una dinastía y de la propia Monarquía Católica se encuentra el hecho mismo de la especial situación del Salón Ochavado en la disposición de las diferentes estancias de la planta principal del Alcázar. Dijimos que esta nueva pieza se situaba precisamente entre la galería del Rey y el Salón de los Espejos⁴⁶ creando una perspectiva *en enfilada* entre los diferentes salones⁴⁷, y siendo utilizada como zona de paso para los ilustres visitantes que iban a ser recibidos por el rey Católico. Pues bien, la pieza Ochavada se convertirá en un espacio fundamental en el largo recorrido que dichos personajes debían realizar por numerosas dependencias del Alcázar ricamente decoradas hasta llegar a presencia del rey. En este sentido el acceso se realizaba por la pieza Oscura a través de la Galería del Rey, desde con las puertas puestas en “enfilade” se llegaba al Salón de los Espejos pasando naturalmente por la Pieza Ochavada⁴⁸. La intención parece clara: al visitante se le hacía realizar varios giros para que paseara por diversas estancias que contenían una decoración *in crescendo*, es decir, según avanzaba hacia la presencia del rey Católico, la riqueza y suntuosidad de la decoración de las salas por donde pasaba iba incrementándose de la misma manera que el mensaje que se hallaba en los programas decorativos. Así, apabullado y deslumbrado por tanta riqueza y suntuosidad que debían ser reflejo, sin duda, del poder y la grandeza de la Monarquía, llegaba el impresionado visitante al fastuoso Salón de los Espejos, donde le aguardaban colgados de las paredes los retratos de los antepasados de tan católica dinastía así como numerosas pinturas mitológicas de los más famosos pintores de todos los tiempos; junto a esto, se

⁴⁰ Enriqueta Harris plantea una posible identificación de las mismas “La misión de Velázquez...”, *op. cit.*, p. 119, que ha sido aceptada por investigadores posteriores, véase Orso, Steven, *Philip IV... op. cit.*, p. 158 y Martín González, Juan José, *El escultor en Palacio...*, *op. cit.*, pp. 207-212.

⁴¹ Orso, Steven, *Philip IV...*, *op. cit.*, p. 158.

⁴² Bottineau, Ives, “A portrait...” *op. cit.*, p. 116.

⁴³ Para una visión completa de la decoración de la sala véase Orso, Steven, *Philip IV...*, *op. cit.*, pp. 153-162.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 161-162.

⁴⁵ Martín González, Juan José, *El escultor en Palacio...*, *op. cit.*, p. 173.

⁴⁶ Nos ocuparemos más detenidamente de él al hablar de los retratos de Carreño.

⁴⁷ Orso, Steven, *Philip IV...*, *op. cit.*, p. 143.

⁴⁸ Checa, Fernando, *El Real Alcázar...*, *op. cit.*, pp. 157 y 403

encontraba con los impresionantes espejos enmarcados por águilas que dieron nombre al salón, y los riquísimos bufetes de pórvido sustentados por leones de bronce dorado. Como culminación, su majestad católica emergía al fondo por una puerta lateral que comunicaba con su dormitorio, la Sala de las Furias⁴⁹. Este recorrido que marcaba la etiqueta en las grandes ceremonias debía ser realmente impresionante y sobrecogedor, sensación que era precisamente la que se pretendía conseguir.

En este retrato de la regente que aquí analizamos, si bien es importante la pieza que se observa al fondo por constituir, como hemos venido comentando, una inestimable fuente visual para la reconstrucción de su magnífica decoración; no debemos olvidar en ningún momento el espacio en el que la propia Doña Mariana se encuentra situada y que, a pesar de permanecer oculta su decoración por el enorme cortinón, podemos identificar como el Salón de los Espejos precisamente porque era contiguo a la pieza Ochavada⁵⁰. Ya hemos mencionado más arriba que desde su construcción, fue utilizado por Felipe IV como lugar emblemático en el que recibía a príncipes, embajadores y personajes de elevado rango⁵¹. Pues bien, al morir Felipe IV, se produjo una situación anómala en un doble sentido: por un lado, por primera vez en el largo reinado de la dinastía de los Habsburgo “españoles” se hubo de instituir una regencia que recaería en su viuda, Doña Mariana de Austria, inexperta en asuntos de gobierno, como correspondía a las reinas de la Monarquía Católica, por lo que habría de estar asesorada por una Junta de Gobierno formada por los más altos nobles y eclesiásticos curtidos sobradamente en las tareas de gobierno; precisamente se instituía esa regencia porque el heredero, y este es el otro factor de esa especial situación, el príncipe Carlos, contaba tan sólo con cuatro años al morir su padre en 1665⁵². Este sistema de regencia se previó hasta que Carlos alcanzase la mayoría de edad, establecida por Felipe IV en su testamento, en los catorce años, es decir, hasta 1675, en que Carlos debería asumir el poder efectivo, aunque se amplió posteriormente otros dos años más.

Doña Mariana, aunque inexperta, como hemos dicho, en tareas de gobierno, asumió su nuevo papel con entrega y lo ejerció de manera extremadamente proteccionista hacia su hijo, que permanecería durante toda la vida bajo la influencia materna. Las relaciones de la regente con la Junta de Gobierno que debía asesorarla en las cuestiones de gobierno, no fueron desde el principio todo lo cordiales que se hubiera deseado. Por eso, ésta se apoyó cada vez más en un hombre de su confianza, su confesor, él, también austriaco, Everardo Nithard, hasta el punto de que su nombre fue castellanizado para poder entrar a formar parte de la Junta de Gobierno lo que de hecho supuso entregarle el poder continuando con el sistema del valimiento. Esto provocó el enorme malestar de la nobleza que veía como un extranjero acaparaba gracias y mercedes y les

⁴⁹ *Ibid.*, p. 157.

⁵⁰ Así se ha venido considerando aunque recientemente Moran Turina ha aducido serios razonamientos que plantean la posibilidad que la vista que aparece en el cuadro sea ficticia, manipulada por el pintor, quizá con la intención de mostrar de Salón Ochavado. Véase Morán Turina, Miguel, “Reinterpretando a Velázquez: Carreño y el retrato de Carlos II”, en *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid-Roma, 2003-2004, pp. 70-71, nota 51.

⁵¹ Aunque posteriormente, al hablar de los retratos de Carlos II por Carreño en este emblemático lugar nos detendremos un poco más en él, conviene adelantar aquí que el mejor estudio hasta ahora realizado sobre el Salón de los Espejos es el que incluye Steven Orso en *Philip IV...*, *op. cit.*, pp. 32-117.

⁵² Rodríguez de Ceballos, Alfonso, “Retrato de Estado y propaganda política: Carlos II (en el tercer centenario de su muerte)” *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. XII, 2000, p. 93.

apartaba de los órganos de gobierno. Tras la caída, forzada por la nobleza, de Nithard, Doña Mariana buscó el descargo en otro valido, Don Fernando de Valenzuela, lo que de nuevo encrespó los ánimos entre los Grandes que le consideraban un advenedizo que amasó una enorme fortuna gracias a su privilegiada posición. Su caída de nuevo fue forzada por la nobleza, capitaneada por el hijo bastardo de Felipe IV, don Juan José de Austria, que desató una feroz campaña de descrédito contra su mayor enemiga, la propia regente, y sus validos.

Ante esta propaganda desfavorable, la regente hubo de articular una serie de mecanismos destinados a contraatacarla. Esto explica el nuevo modelo de retrato de Estado que la regente impulsó⁵³, del que éste de la National Gallery es buen exponente. Doña Mariana aparece retratada en primer plano dentro del Salón de los Espejos, que como mencionamos más arriba era el lugar de las grandes recepciones en los últimos tiempos del reinado de Felipe IV, pues bien, puesto que ella es ahora quien gobierna también recibe a los personajes más relevantes en el mismo espacio. En la recepción de Cosme II de Médicis, hacía 1668, así se atestigua⁵⁴. Le recibió la reina madre en el Salón de los Espejos, sentada, mientras que el rey permanecía a su lado atendido por varias sirvientes. Similar escena contemplamos en el cuadro de Martínez del Mazo, en que Carlos II aparece al fondo de la composición con varias sirvientes, una de las cuales parece ofrecerle un jarro, escena sin duda inspirada directamente de las *Meninas*⁵⁵. Además la reina aparece sentada en un sillón, atributo de la alta condición del retratado⁵⁶ y, aunque no es frecuente que en España un rey aparezca sentado en un retrato como veremos⁵⁷, creemos que aquí alude directamente a la condición de gobernante de Doña Mariana, circunstancia que viene subrayada por el hecho de que además la regente sostiene en su mano un papel, atributo inequívoco de dicha posición, pues sin su firma carecían de validez jurídica los decretos emitidos por la Junta de Regencia y los otros órganos de gobierno⁵⁸. Pero además, se trata de un poder legítimo, pues la reina lo ejerce y gobierna en nombre de su hijo por expreso deseo del rey Felipe IV; de ahí la presencia intencionada del rey niño en el retrato que recuerda y refuerza dicho poder⁵⁹. De esta manera se convierte en simbólica una escena que aparentemente podría parecer cotidiana como sucede con el retrato de la infanta Margarita antes comentado⁶⁰.

Como apuntamos más arriba este retrato de Mazo, crea el prototipo iconográfico en los retratos de la Regente, vestida de luto, casi siempre sentada en un sillón ante un bufete y situada en el Salón de los Espejos, modelo que consagrará definitivamente Juan Carreño de Miranda⁶¹.

La contrapropaganda desatada por la Regente no sólo iba encaminada a combatir las críticas contra su persona, sino también a acallar la enorme cantidad de bulos y rumores que circulaban por la Corte y, lo que es más importante, entre las cortes europeas, acerca de la extrema debilidad del príncipe Carlos puesto que su salud era, como vimos al principio, cuestión

⁵³ Rodríguez de Ceballos, Alfonso, "Retrato de Estado...", *op. cit.*, p. 94.

⁵⁴ Sánchez Rivero, Ángel, *Viaje de Cosme II por España. Madrid y su provincia*, Madrid, 1927, pp. 31-32

⁵⁵ Maclaren, Neil, *National Gallery...*, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁶ Gállego, Julián, *Visión y símbolos...*, *op. cit.*, p. 226.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 219.

⁵⁸ Rodríguez de Ceballos, Alfonso, "Retrato de Estado...", *op. cit.*, p. 94.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 94-95.

⁶⁰ Morán Turina, Miguel, "Reinterpretando a Velázquez...", en *Cortes del Barroco...*, *op. cit.*, p. 71

⁶¹ Maclaren, Neil, *National Gallery...*, *op. cit.*, p. 28.

de máximo interés para las potencias extranjeras, ya que de ella dependía el reparto de los extensos dominios de la Monarquía Católica, apetecidos por muchos países con afanes expansionistas. Muy unido a esta idea se encuentra la intención de promocionar un reforzamiento del poder y la autoridad real a través de la propaganda política concretada en los retratos de Estado.

A este propósito responde un retrato anónimo en que el joven rey aparece vestido de cazador (Cat. PC11) sosteniendo un arcabuz y con un perrillo perdiguero a los pies. El modelo de este retrato lo encontramos en el pintado por Velázquez de su hermanastro, el príncipe Baltasar Carlos para la Torre de la Parada (fig. 81), pues tanto la postura, como la forma de sostener el arma y la inclusión del perrillo, son muy similares, aunque en el de Velázquez se sitúa al personaje al aire libre, y en éste se encuentra en el interior del Palacio de Aranjuez, indicado por la fuente de los Tritones que se divisa al fondo y que en ese momento se encontraba en los jardines del Palacio.



Fig. 81. *Baltasar Carlos Cazador*, Velázquez, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 82. *Taller de Velázquez, Baltasar Carlos*, Madrid, Museo del Prado.

La intención propagandística perseguida con este tipo de retrato parece clara: mostrar una imagen de absoluta normalidad del pequeño príncipe al que se muestra como experto cazador con tan sólo cuatro o cinco años.

No debemos olvidar que la caza, al igual que la equitación, era uno de los “deportes” propio de reyes⁶², actividad que viene indicada en el retrato no sólo por la presencia del arma, sino también por la del propio perro⁶³. El retrato debe corresponder a los años en que el puesto de pintor de Cámara lo ocupó Martínez del Mazo (1661-1667), sin que pueda atribuírsele por la mediana calidad del mismo, aunque quizá pueda responder a un modelo creado por éste. De hecho, encontramos otro posible precedente, acaso más cercano que el de Velázquez, en un retrato acaso pintado por el propio Mazo del príncipe Baltasar Carlos que aparece también

⁶² Gállego, Julián, *Visión y símbolos...*, op. cit., p. 227.

⁶³ *Ibidem*.

sosteniendo el arcabuz (aunque sin perro), y situado en un interior con un ventanal abierto al fondo, a través del que se divisa un paisaje⁶⁴ (fig. 82). Lo que si parece claro y constante, es el deseo de equiparación con su hermanastro que fue el gran heredero de la Monarquía, sobre el que se habían depositado todas las esperanzas, truncadas bruscamente con su temprana muerte.

En relación con el aspecto “guerrero” como una de las principales funciones del “oficio” de rey, en su papel de defensor de sus reinos y súbditos, recientemente se ha señalado la posibilidad de identificar un retrato perdido de Carlos II por Mazo con el que se observa en el lienzo de David Teniers, *La galería de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo* (fig. 83), que resulta virtualmente idéntico al retrato armado de Felipe IV con un león a los pies, convirtiéndose en una trasposición del mismo, en pequeño⁶⁵. A pesar de que la posibilidad es muy sugerente, se plantean algunos problemas, pues debemos hacer notar que dicho cuadro se viene fechando hacia 1651-1656⁶⁶, cuando Carlos II aún no había nacido. Existen por tanto varias alternativas. En primer lugar, si aceptamos tales fechas como las de realización cierta del cuadro, es evidente que no puede tratarse de Carlos II, ni tampoco de Felipe Próspero, pues el niño que observamos en el lienzo debe tener unos tres o cuatro años, y Felipe Próspero nació en 1657. Así pues, sólo podría tratarse de la representación de un retrato perdido o desconocido de Baltasar Carlos, muerto en 1646. Ahora bien, si en realidad el representado fuese Carlos II, y el autor del original Martínez del Mazo, necesariamente habría que retrasar la fecha de realización del cuadro unos diez años, lo cual parece demasiado forzado.

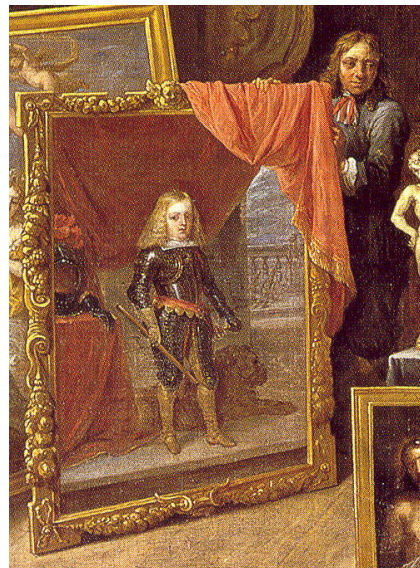


Fig. 83. David Teniers, *La galería de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo* (fragmento), Munich, Alte Pinakothek.

3. Herrera Barnuevo y la creación de un nuevo modelo de retrato de Estado

En 1667 muere el yerno de Velázquez, Juan Bautista Martínez del Mazo sucediéndole en el puesto de pintor de Cámara Sebastián de Herrera Barnuevo, que lo ocupará hasta su fallecimiento en 1671⁶⁷. En estos pocos años, se creará un nuevo e interesante modelo iconográfico de retrato de Estado del rey Carlos II, del que podemos sin embargo encontrar precedentes en los retratos atribuidos a Mazo de Hampton Court (Cat. PC2) y de la colección Lécera de Madrid (Cat. PC3), siempre y cuando este último se pueda enmarcar en la esfera de Mazo, puesto que sino, habría de considerarse como derivación del prototipo que a continuación

⁶⁴ *El mundo de Carlos V. De la España medieval al Siglo de Oro*, México, 2000-2001, nº 32, p. 130. Se cataloga como de un discípulo de Velázquez, reconociendo su cercanía con el modo de pintar de Mazo.

⁶⁵ Morán Turina, Miguel, “Reinterpretando a Velázquez: Carreño y el retrato de Carlos II”, en *Estudios Sobre Velázquez*, Madrid, 2006, p. 175, nota 51.

⁶⁶ *Cortes del Barroco...*, op. cit., nº 8.3.

⁶⁷ Wetthey, Harold, E., “Sebastián de Herrera Barnuevo” *Anales del Instituto de Arte Americano e investigaciones estéticas de Buenos Aires*, 1958, nº 11, pp. 14-15.

comentaremos⁶⁸. Inspirados de nuevo por la regente en un intento de mostrar una favorable propaganda de normalidad tanto física como mental de su hijo al mismo tiempo que fortalecer el poder, la autoridad y la imagen de la realeza, en el marco de una situación de inestabilidad política; se creó uno de los modelos iconográficos más curiosos de todo el reinado y único en la retratística de los Austrias. De esta nueva tipología encontraremos múltiples versiones o variantes, no siempre de mano del autor del prototipo, en las que a pesar de que en la figura coinciden, difieren en los fondos⁶⁹. Se trata de los retratos de Hampton Court (Cat. PC5), Colección Gil de Barcelona (Cat. PC4), los dos del Museo Lázaro Galdiano (Cat. PC 8 y 9), el del Museo del Hermitage (Cát. PC6) y el del Museo de El Escorial (Cat. PC10), entre otros de menor calidad. Prescindiendo de las discusiones, ya señalas en las fichas correspondientes del catálogo, acerca de cual de ellos es el prototipo o modelo a partir del cual se originaron los demás; lo que nos interesa ahora a nosotros es estudiar este nuevo tipo que responde a una intención de exaltación del joven rey, muy unida a la propaganda política⁷⁰.

3.1. Los retratos dobles

Dentro de la creación de este nuevo modelo de retrato de Estado en torno a la figura de Herrera Barnuevo, encontramos también varios ejemplos de retratos dobles de Carlos II y Doña Mariana (de los que únicamente conozco dos pintados y otros dos o tres grabados) que son también únicos en la tradición retratística de la Casa de Austria y que creemos están íntimamente relacionados con las ideas de legitimación, fortalecimiento del poder y la autoridad real que venimos comentando, pero que, sin embargo, no han recibido una especial atención por parte de los investigadores a pesar de las importantes connotaciones políticas que pensamos que encierran. Ambos tipos serían, pues, complementarios entre sí, contribuyendo a reforzar las ideas que a través de ellos se querían transmitir.

Uno de estos retratos dobles es el que se encuentra, hasta donde tengo noticia, en una colección particular de Barcelona⁷¹ (Cat. PC61) atribuido a Herrera Barnuevo, en él se muestra a Carlos II junto a su madre la Regente que permanece sentada ante una mesa, siguiendo el precedente establecido por Mazo; precisamente esto es lo que le diferencia de las otras versiones mencionadas en las que el joven rey aparece sólo y arropado por todos los símbolos de la realeza, que aquí están ausentes. Lo convierte por eso en un curioso e inusual ejemplar puesto que en la tradición española se solía retratar al rey y la reina por separado⁷². Sin embargo, el hecho de que aquí, rey y regente aparezcan juntos, tiene sin duda una evidente intención que va mucho más allá de lo meramente aparente. La regente sostiene con su mano izquierda un pequeño medallón en el que aparecen dos retratos en miniatura que señala con la diestra. Se ha indicado que se pueda tratar de la hermana del rey, Margarita, y de su marido, el Emperador

⁶⁸ Pérez Sánchez, Alfonso, *Carreño, Rizi, Herrera...*, op. cit., p. 318.

⁶⁹ Angulo, Diego, "Herrera Barnuevo y el retrato de Carlos II del museo de Barcelona", *AEA*, 1962, nº 137, pp. 71-72.

⁷⁰ Pérez Sánchez, Alfonso, *Carreño, Rizi, Herrera...*, op. cit., p. 318.

⁷¹ *Tesoros de Colecciones privadas. Maestros Antiguos, Pintura ss. XIX y XX, Muebles y objetos de Colección*, Fernando Durán Subastas, 1997, nº 41, pp. 36-37.

⁷² Rodríguez de Ceballos, Alfonso, "Retrato de Estado...", op. cit., p. 94.

Leopoldo, hermano a su vez de doña Mariana⁷³. Sin embargo, más bien apostaría, como perspicazmente me sugirió el profesor Don Antonio Martínez Ripoll, porque dichas miniaturas representen a los padres de Doña Mariana de Austria, nada menos que el Emperador Leopoldo III y Maria Ana de España, hija de Felipe III y, por tanto, infanta de España. Esta identificación nos parece mucho más lógica que la señalada anteriormente, para el propósito que creemos busca el retrato. En este sentido, la regente nos está transmitiendo la idea de que la legitimidad de su poder no sólo procede de ser la viuda de Felipe IV, cuyo retrato en busto cuelga al fondo sobre la cabeza de su hijo Carlos II, y madre del rey Carlos, sino que ella es Habsburgo por los cuatro costados⁷⁴; en ella confluyen las dos ramas de la Casa de Austria⁷⁵. Por tanto, la fuerza legitimadora es clara, y lo señala para que todo el mundo sea consciente de ello. Además, resulta curioso observar como las dos líneas legitimadoras de continuidad dinástica de las que procede su poder, se hallan diferenciadas en el cuadro: por un lado su hijo Carlos sobre el que el cuelga el retrato de su padre Felipe IV (rama española), y por otro Doña Mariana mostrando las miniaturas (rama austriaca). Carlos aparece ofreciendo un ramillete de flores a su madre y a sus abuelos, en señal quizá de sumisión familiar⁷⁶. En el cuadro aparecen también dos elementos que serán repetidos, a causa de su carga simbólica, en diferentes versiones de estos tipos de retrato. Se trata del león y el águila, atributos por excelencia de poder y fortaleza⁷⁷ y muy utilizados por ambas ramas de la Casa de Austria que los incluyeron en sus respectivos emblemas heráldicos.

El otro retrato doble es el que se encuentra en el Museo Víctor Balaguer de Villanova i la Geltrú (Cat. PC62), el menos conocido y sin duda el que menor interés ha suscitado a pesar de que creemos que resulta sumamente significativo dentro de la intención propagandística que venimos comentado. En este sentido, estos retratos dobles vendrían a concretar de manera mucho más explícita la idea que ya subyacía en los retratos de Mazo de la Regente con Carlos II al fondo; puesto que ahora ambos personajes se sitúan en un mismo plano y escenario, para que sirvieran de recordatorio permanente por un lado de la legitimidad del poder de Doña Mariana como regente frente a sus detractores, pero también de la autoridad y majestad de un Carlos II aún niño pero que, no lo olvidemos, era todavía el poderoso Rey Católico, en un intento de frenar la inestabilidad política que generaba dicha situación anómala de una regencia cuyo poder era cuestionado y de un rey niño débil y enfermizo. En este retrato, la reina Mariana está representada con su habitual vestido de viuda sentada en un sillón negro y con un libro en la mano, mientras que Carlos II está de pie, aunque también tiene un sillón tras de él, pero esta vez de terciopelo rojo. El hecho de que una esté sentada y el otro no, no creemos que sea algo casual, sino que pensamos que está buscado intencionadamente con un propósito muy claro y en íntima relación con la situación política del momento. Esto es, la reina gobernaba como regente los

⁷³ *Ibid.*, p. 98.

⁷⁴ Efectivamente como hija y nieta de emperador, hermana de emperador, nieta de rey, esposa de rey y madre de rey, era presentada Marina de Austria en algunos tratados laudatorios que le ensalzaban debido a la excepcional sangre que corría por sus venas. Véase Álvarez-Ossorio Alvaríño, Antonio, "Virtud coronada: Carlos II y la piedad de la Casa de Austria" en *Política, religión e inquisición en la España Moderna Homenaje a Joaquín Pérez Villanueva*, Madrid, 1996, pp. 46-47.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁶ Rodríguez de Ceballos, Alfonso, "Retrato de Estado...", *op. cit.*, p. 94.

⁷⁷ Sebastián, Santiago, "La emblemización del retrato de Carlos II por Carreño de Miranda", Goya, 1992, nº 226, pp. 197-198. Sobre este tema habremos de volver más ampliamente en diversas ocasiones y, sobre todo, cuando estudiemos los retratos de Juan Carreño de Miranda.

destinos de la monarquía, por eso está sentada, atributo, en este caso, de dicha condición como hemos comentado más arriba al hablar del retrato de Mazo. Pero es que Doña Mariana gobierna en nombre de su hijo y porque lo quiso Felipe IV, de lo que se deduce que su condición está perfectamente legitimada. Legitimidad que se encuentra en el retrato perfectamente marcada por la presencia del rey Carlos II que sirve a su vez de garante de la misma, para que sirviese de recordatorio permanente a todo el mundo que contemplase el retrato y, en especial, a los adversarios de Doña Mariana. Otra cuestión que se ha pasado por alto es el hecho de que tanto en este retrato como en el anteriormente comentado, el rey está de pie y la única que está sentada es Doña Mariana, lo cual refuerza nuestra idea de que existe una relación entre esto y su condición de gobernante puesto que, como hemos comentado más arriba, en los retratos de los soberanos de la rama española de la Casa de Austria, éstos no están casi nunca sentados aunque sin embargo en muchas ocasiones sí aparece un sillón generalmente de terciopelo rojo que señala la alta condición del retratado. Pero dicho sillón, en el caso de los reyes, no está marcando su actividad intelectual o de gobierno, sino que aludiría al trono que por derecho les es propio y sobre el que el rey es el único que tiene la potestad y decisión de sentarse o no. Por tanto, creemos que ese sillón no es atributo de su condición de gobernante, sino más bien de su majestad y propio status de rey así como otros atributos utilizados, que comentaremos más adelante al hablar de los retratos de Carreño, como la mesa sobre la que se apoya y el memorial o papel que el rey sostiene con la mano. Todas estas ideas nos lo confirma también el hecho de que Carlos II esté representado alargando su mano derecha hacia el cetro y la corona que descansan sobre un escabel encima de una mesa ricamente engalanada⁷⁸, atributos que le son propios por derecho dinástico hereditario y que refuerzan y marcan perfecta y explícitamente su condición de rey, mientras que la que rige, de momento y en su nombre, los designios de la Monarquía, es su madre, la piadosa Doña Mariana⁷⁹. Parece así, que el joven rey está dispuesto para asumir el papel que la divina providencia le tiene preparado como sólido heredero de la Monarquía, en un futuro no muy lejano y que la función de Doña Mariana como regente es tan sólo transitoria en espera de la mayoría de edad del rey. Es decir, da la impresión de que Doña Mariana también quiere dejar claro a sus detractores que su poder no es algo elegido y buscado, sino que ha asumido esa pesada carga con abnegación y entrega en beneficio de la Monarquía, por expreso deseo de su esposo, el rey Felipe IV, y lo ejerce de una manera temporal en nombre de su hijo, en nombre del Rey Católico.

Debemos hacer notar aquí que en estos retratos dobles, el rey siempre tiene a su izquierda a la reina madre, dejando su propia derecha libre, lo cual resulta también significativo a la hora de fijar las precedencias jerárquicas y de dignidad. Idéntica colocación observaremos

⁷⁸ Este recurso ya lo hemos visto utilizado de manera similar en los retratos de David Teniers III o en el atribuido a Mazo de Hampton Court (Cat. PC2) y lo veremos de nuevo en uno de los dos ejemplares del Museo Lázaro Galdiano (Cat. PC9), en otro curioso del Bowes Museum (Cat. PC12), y de manera idéntica en el del Museo de El Escorial (Cat. PC10). La corona y el cetro también aparecen sobre una mesa en el célebre retrato pintado por Carreño de Carlos II como gran maestre de la Orden del Toisón de Oro (Cat. PC23)

⁷⁹ Piedad y devoción de la reina madre que aparecen indicadas en el cuadro por medio de la presencia de ese libro de oraciones o breviario que porta en la mano. Carreño de Miranda creará varios ejemplos en que la reina aparece en similar actitud.

en otras pinturas como en el Auto de Fe de Rizi (Cat. PC64) o en el fresco de la escalera de El Escorial⁸⁰ (Cat. PC67).

Como dijimos anteriormente, de este tipo de retratos dobles existen también dos ejemplos grabados que podríamos ampliar a tres como más adelante explicaremos y que me atrevería a decir que son más conocidos que los pintados, lo cual era precisamente lo que se buscaba en la época con los grabados cuya difusión era mucho mayor que la pintura por obvias razones económicas. Estos grabados se enmarcan también ambos en torno a estas fechas de hacia 1671-1672, pero aquí creemos que su trasfondo está relacionado tanto con la propaganda política como con cuestiones de índole religiosa y moral. Uno de éstos es el grabado por Pedro de Villafranca (Cat. GC13) que nos muestra a Carlos II y Mariana de Austria, en este caso ambos sentados uno frente al otro. La regente sostiene con su mano derecha la corona acercándola a su hijo, mientras sobre ellos hay dos especies de cartelas con las imágenes de la Inmaculada y de una custodia, que aluden sin duda a los dos pilares de la piedad de la rama española de la Casa de Austria⁸¹: la fervorosa devoción del sacramento de la Eucaristía compartida por ambas ramas de la Casa de Austria como indica el grabado, y de la Virgen Inmaculada, patrona de España como también deja bien claro la inscripción de la estampa. Parece indicarse así, que en la futura labor como rey que le espera a Carlos II, indicado por la Corona que ceñía por derecho hereditario, deberá poner toda su esperanza para llevar tan pesada carga, en la divina providencia materializada en la veneración del Sagrado Sacramento y la Inmaculada, que proveerán a la Monarquía de toda clase de bondades⁸².

El otro grabado que contiene también un retrato doble de ambos personajes es el de Pedro de Obregón (Cat. GC14) y presenta una disposición similar con ambos personajes sentados también uno frente al otro con la fachada del Alcázar de fondo. La reina Mariana extiende hacia Carlos II una cartela que éste hace intención de recibir sumisamente, con unas claras obligaciones religioso-morales que Carlos II deberá observar durante su reinado: Temor a Dios, reverencia a los padres y amor a los vasallos. Temor a Dios, indicado por el Sol que luce en lo alto con la palabra Jehová; reverencia a los padres y, por tanto, a la tradición y herencia dinástica, representada por la presencia de la misma Doña Mariana y de un águila coronada que vuela hacia el sol, hacia Dios, alegoría del recientemente fallecido Felipe IV, que porta a su vez a su cría, es decir, a su sucesor, el propio Carlos II. Ambos vuelan hacia el único Sol posible como reza la filacteria que porta el águila mayor, amparados y guiados por sus rayos benefactores; y, por último, amor a los vasallos, a quienes Carlos II muestra la cartela a modo de programa moral de reinado aprendido, como no, de su madre⁸³. La asociación del águila con la grandeza de los gobernantes es una idea que viene desde la antigüedad; es imagen del poder, del príncipe⁸⁴. Así es tratada por los emblemistas políticos tanto del siglo XVI como siglo XVII. Esa disposición de

⁸⁰ Sobre la forma de colocarse según la etiqueta de la corte véase, Lisón Tolosana, Carmelo, *La imagen del Rey (Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias)*, Madrid, 1991, p. 145 y ss.

⁸¹ Sobre este tema véase Álvarez-Ossorio Alvarino, Antonio, "Virtud coronada...", *op. cit.*, pp. 29-57; habremos de volver sobre él en el capítulo V y VI al hablar de la religiosidad de la Casa de Austria y del cuadro de la Sagrada Forma de Claudio Coello.

⁸² Rodríguez de Ceballos, Alfonso, "Retrato de Estado...", *op. cit.*, p. 100

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ González de Zárate, Jesús María, "Las claves emblemáticas en la lectura del retrato barroco", *Goya*, 1985, n.º, 187-188, pp. 60-61; Id, "Saavedra Fajardo y la literatura emblemática", *Traza y baza*, 1985, n.º 10, p. 33.

ambos águilas volando en dirección al sol, no creemos que sea casual, pues no en vano, en los bestiarios medievales se asocia este animal con la virtud puesto que podía volar en dirección solar⁸⁵, tradición que llega al Renacimiento expresada por Juan de Horozco en los siguientes términos: “Tiene el águila una manera de excelencia, que parece se acerca a los cielos, y resiste a los rayos del sol y a su claridad, pues le mira sin dificultad [...] y por la misma razón los rayos del cielo no la ofenden; y todo esto muestra lo que en los Reyes y príncipes se considera de grandeza. Y la razón de ella está fundada no menos que en respecto del cielo, por estar en la tierra puestos en lugar de Dios, y que en su manera han de hacer el oficio de Dios de la administración de justicia, y en usar de los súbditos de clemencia, y honrar, y acrecentar de los buenos, premiando la virtud, que todo es oficio de Dios”⁸⁶.

De cualquier forma, habremos de volver más ampliamente sobre este tema al hablar de los retratos de Carreño en los que el águila es un elemento de fundamental importancia para su lectura iconológica.

El tercer grabado comentado no es exactamente un retrato doble sino cuádruple y difiere de los anteriores en su sentido. Es el grabado por Marcos de Orozco para la portada del libro *Norte de Contratación de las Indias Occidentales*, publicado en Sevilla en 1671 (Cat. GC15). Es un grabado curioso porque están representados sentados Carlos II niño y Doña Mariana de Austria enfrente de los Reyes Católicos pero colocados de manera inversa muy significativamente. Esto es, Mariana de Austria, que sostiene un papel en la mano, está a la izquierda del Rey que porta el cetro en la derecha. Sin embargo, al otro lado es la reina Isabel la que está a la izquierda de Fernando que a su vez sostiene el cetro también con la derecha y un papel enrollado con la zurda, de tal manera que el rey Fernando y Doña Mariana están enfrente el uno del otro. La sutil colocación no resulta casual sino que alude al ejercicio del poder en dichos momentos históricos. De esta manera, el grabado parece que nos está transmitiendo la idea de que es realmente el Rey Fernando el que maneja las riendas del poder, por eso lleva el cetro y el memorial, mientras que en la época de Carlos II es Doña Mariana la que gobierna la Monarquía como legítima regente, aunque el cetro lo lleve Carlos II, puesto que él es, al fin y al cabo, el Rey.

Si bien, como ya hemos comentado, esta tipología de retrato doble no es en absoluto frecuente en la tradición española de retratos reales, si existen algunos antecedentes de retrato doble del matrimonio regio que sin embargo no debieron tener demasiado éxito, pues la fórmula habitual para retratos matrimoniales que perduraría en el tiempo es, como hemos dicho, la de representar a los monarcas por separado y en disposición complementaria para ser colocados haciendo pareja⁸⁷. El ejemplo más claro y conocido de retrato doble de la pareja real es el de *Carlos V e Isabel de Portugal* original de Tiziano, perdido, pero que conocemos gracias a la copia de Rubens⁸⁸ (fig. 84).

⁸⁵ González de Zárate, Jesús María, “Las claves emblemáticas...”, *op. cit.*, p. 61.

⁸⁶ Horozco, Juan de, *Emblemas Morales*, 1598, I-XIII, citado por González de Zárate, Jesús, “Saavedra Fajardo...”, *op. cit.*, p. 33.

⁸⁷ Ruiz Gómez, Leticia “Retratos de Corte en la monarquía española (1530-1660) en *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, 2004-2005, p. 99.

⁸⁸ De la pareja imperial se conserva también un retrato esculpido en relieve realizado en alabastro y atribuido al escultor Jean Mone. Dicho retrato es testimonio gráfico de las bodas imperiales, pues se incluyen los elementos



Fig. 84. *Carlos V e Isabel de Portugal*, Rubens, Madrid, Fundación Casa de Alba.

En este sentido, debemos también recordar que el primer encargo que recibió Alonso Cano a su llega a la corte en 1638, fue la realización de un retrato doble de los Reyes Católicos que formaba parte de la serie encargada por Felipe IV para decorar el Salón Dorado del Alcázar⁸⁹.

Existe también un curioso retrato de Felipe II y María Tudor (fig. 85) que representa al rey en pie, apoyado en un sillón, mientras la reina de Inglaterra está sentada sosteniendo la simbólica rosa roja de la dinastía Tudor en la mano derecha, siguiendo el modelo del impresionante retrato sedente que de ella hiciera Antonio Moro en 1554 con motivo de los esponsales regios (fig. 86). En este retrato doble resulta muy evidente que las facciones de la reina están claramente idealizadas para hacerle parecer mucho más joven de los 38 años que tenía cuando casó con su sobrino Felipe II que, a la sazón contaba tan sólo 27. Este retrato es copia, con algunas diferencias, de otro lienzo conservado en Woburn Abbey tradicionalmente adscrito al pintor flamenco Lucas de Heere que se fecha en 1558 (fig. 87). Aún podríamos mencionar otros dos retratos más de la pareja real. Uno el que aparece en el *retrato de la familia de Enrique VIII* (fig. 88) atribuido también a Lucas de Heere y datado hacia 1572; es este una alegoría de la sucesión de la dinastía Tudor en el que se observa a Felipe II y María en pie, situados a la izquierda del rey Enrique VIII, sentado en el trono bajo dosel y situado sobre una tarima cubierta por una rica alfombra; y tras ellos aparece la figura

simbólicos que podríamos definir como típicos de los retratos matrimoniales. Así, se alude al amor conyugal que se deben los esposos a través de las actitudes que ambos muestran, con las manos unidas mientras Isabel entrega su corazón a Carlos y éste le protege con su abrazo. Puesto que se trata de un relieve conmemorativo, lleva la fecha del acontecimiento (1526), lo cual no quiere decir necesariamente que sea el año de ejecución de la obra, que pudo ser realizada en un momento posterior como recuerdo del mismo. Véase *Carolus. Charles Quint 1500-1558*, Gante, 1999-2000, n° 120, p. 244 y *La fiesta en la Europa de Carlos V*, Sevilla, 2000, n° 44, pp. 327-329.

⁸⁹ Wethey, Harold E., *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*, Madrid 1983, pp. 27-28.



Fig. 85. *Felipe II y María Tudor*, Escuela Inglesa. Londres, National Maritime Museum.



Fig. 86. *María Tudor*, Antonio Moro. Madrid, Museo del Prado.

de Marte, dios de la guerra⁹⁰. El otro, iluminación de una miniatura de 1558 (fig. 89), con Felipe II y María Tudor vestidos con manto de armiño, sentados ambos en el trono bajo dosel y portando los atributos de realeza.

Doble y también sedente es un aparatoso retrato simbólico pintado por Antonio Arias ya en el siglo XVII, en el que se representa a los dos grandes monarcas de la Casa de Austria, Carlos V y Felipe II, como poderosos dominadores del mundo y en el que están presentes todos

los atributos tradicionales de poder⁹¹ (espada, cetro, bastón de mando, orbe, casco empenachado, etc.).



Fig. 87. *Felipe II y María Tudor*, Lucas de Heere, Woburn Abbey, Londres.

Parece pues que con los primeros Austrias la tipología de retrato doble de la pareja regia si tuvo cierto desarrollo, sobre todo en el caso del matrimonio de Felipe II con la reina de Inglaterra que generó, como acabamos de ver, varios ejemplos de este tipo. Posteriormente, sin que sepamos muy bien porque, es evidente que este modelo se abandona, prefiriéndose retratar a los reyes por separado. Tanto es así que de las parejas reales posteriores no se conoce ningún retrato doble pintado y sólo contamos con algunos, escasísimos, grabados. Tal es el caso de Felipe III y Margarita de Austria, de los que se conservan dos grabados con la doble imagen, uno en

⁹⁰ Sobre estos retratos véase Matthews, P. G., "Portraits of Philip II of Spain as King of England", *The Burlington Magazine*, vol. CXLII, n° 1162, enero 2000, pp. 13-19.

⁹¹ *El oro y la plata de las Indias en época de los Austrias*, Madrid, 1999, n° 37, p. 670.

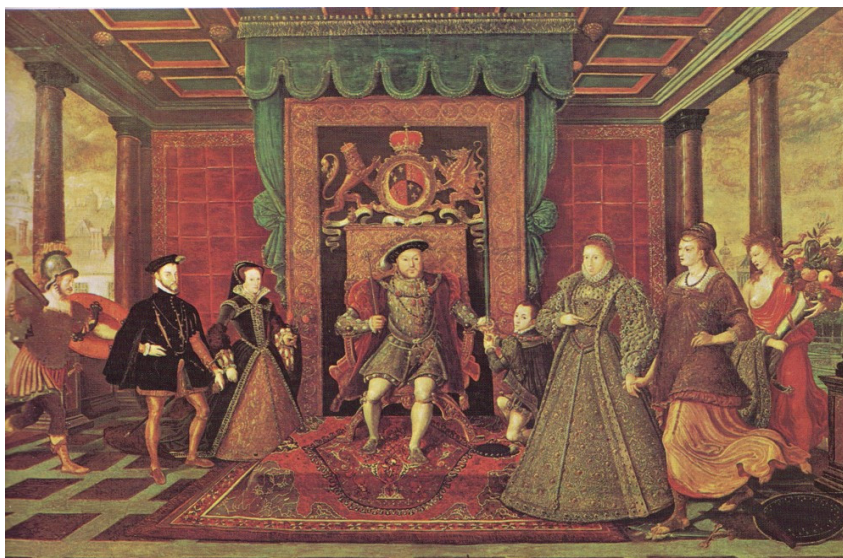


Fig. 88. *Alegoría de la sucesión de la Dinastía Tudor*, Lucas de Heere, Museo Nacional de Wales, en préstamo a Sudeley Castle.

busto⁹² y otro en pie atribuido este último a Pedro Perret y fechado en 1598⁹³. Por último contamos también con una estampa de forma circular con la representación de Felipe IV e Isabel de Borbón, de hacia 1622 y atribuida a J. Schorquens⁹⁴. Cuestión aparte y espinosa es si la doble imagen de Felipe IV y Mariana de Austria que se observa en el espejo de las Meninas, es o no un retrato doble de los reyes o si existió alguna vez tal retrato. Quizá podríamos tan sólo apuntar, prescindiendo de discusiones seculares al respecto, que desde el momento en que los reyes están representados en el lienzo, podríamos considerarlo como un retrato de los mismos



Fig. 89. *Felipe II y María Tudor*, Archivos Nacionales de Inglaterra.

independientemente de si están siendo retratados por Velázquez en el lienzo oculto, si son un reflejo, si están fuera del cuadro, si han venido a observar la labor del pintor, o cualquiera que sea la hipótesis que se quiera plantear. Es decir, hay un hecho objetivo que no se puede negar: de un modo u otro, los reyes están “representados”⁹⁵.

En el caso de Carlos II, existen también algunos ejemplos de grabados con la doble imagen de la pareja real, en este caso ya no con su madre, sino con sus esposas. Con Maria Luisa de Orleáns le vemos en un grabado en cobre conmemorativo de las bodas reales (fig. 90). Ambos están situados dentro de una especie de orla que parte de las hojas de palma que un águila, colocado en la parte superior,

⁹² Paéz, Elena, *Iconografía Hispana*, tomo II, Madrid, 1966, nº 2947-24.

⁹³ *Ibid.*, nº 2947-25; *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid 1993, nº 198, pp. 206-207.

⁹⁴ *Los Austrias. Grabados...*, op. cit., nº 204, p. 211.

⁹⁵ El cuadro más célebre de Velázquez ha generado una cantidad ingente de estudios, teorías e hipótesis diversas. Algunos de los más importantes trabajos sobre el mismo se encuentran reunidos en un interesante volumen con el título *Otras Meninas*, Madrid, 1997.

sostiene en sus garras. María Luisa luce idéntico vestido al que veremos en la mayoría de sus retratos. El retrato de Carlos II sigue el modelo de retrato en armadura con corbatín a la francesa que realizara Carreño precisamente con ocasión de las bodas reales. Entre ambos se sitúa el león coronado que se apoya sobre el orbe⁹⁶.

Con su segunda esposa, Mariana de Neoburgo, encontramos ejemplos interesantes. De nuevo tienen que ver con los esponsales regios, pues en uno de ellos se representa los desposorios de Carlos II y Mariana de Neoburgo (Cat. GC11) como alegoría del amor puro y bendecido, como no, por el cielo⁹⁷. Y otra curiosísima estampa (Cat. GC12) en la que aparecen Carlos II y Mariana de Neoburgo acompañados por el papa Inocencio XII, la Inmaculada y Santa Teresa.



Fig. 90. Anónimo, *Carlos II y Maria Luisa de Orleáns*, Madrid, colección particular.

3.2. Los retratos sedentes

La problemática de los retratos dobles, nos lleva también a plantear la cuestión, ya apuntada, de la escasez de retratos sedentes en la tradición del retrato de corte de la Casa de Austria. En un principio podría parecer el modo más habitual de representación de la majestad real, del rey entronizado como juez supremo, sabio y ejecutor de su soberanía⁹⁸ y, sin embargo, no es en absoluto así, puesto que los ejemplos de retratos sedentes del rey son escasísimos, e incluso para las reinas tampoco es un modelo habitual. De las pocas excepciones con que contamos son algunos de los retratos dobles comentados más arriba, sobre todo la copia de Rubens de *Carlos V e Isabel de Portugal*. Existe otro impresionante retrato sedente de Carlos V por Tiziano conservado en la Alte Pinakothek de Munich (fig. 91) y fechado en 1548, que lo representa sobriamente vestido de riguroso negro, con guantes, la espada que asoma y un pequeño toisón, sentado en un sillón frailer y colocado dentro de un espacio palaciego indicado

⁹⁶ Zapata Fernández De La Hoz, Teresa, *La entrada en la Corte de Maria Luisa de Orleans. Arte y Fiesta en el Madrid de Carlos II*, Madrid, 2000, pp. 167-168. Expuesto en *María Luisa de Orleans, una reina efímera*, A Coruña, 2003-2004, n° 82, p. 59.

⁹⁷ *Los Austrias. Grabados...*, op. cit., n° 338, p. 325.

⁹⁸ Checa, Fernando, *Felipe II. Mecenas de las artes*, Madrid, 1993, pp. 105-106.

por la porción de columna y el dosel, y junto a un gran ventanal que nos ofrece una vista paisajística.

Rubens pintó también un retrato sedente y entronizado de Carlos V, que se conserva en la Academia de Bellas Artes de Viena, en el que la sobriedad no es ciertamente su característica principal, sino más bien todo lo contrario. El emperador está completamente vestido con una impresionante armadura, cubierto con manto púrpura y coronado de laurel como si de un nuevo César se tratase⁹⁹. Luce el Toisón de oro y con un mano sostiene la espada y con otra el orbe. Entre sus piernas se sitúa un águila que porta en su pico los rayos de Júpiter¹⁰⁰.

De Felipe II también contamos con algunos ejemplos de retrato sedente que no son tan conocidos, por lo que resulta interesante señalarlos aquí y reproducirlos.



Fig. 91. *Carlos V*, Tiziano, Alte Pinakothek, Munich.



Fig. 92. *Felipe II como rey de Nápoles*, Tiziano, Cincinatti Art Museum

Muy sugestivos son dos retratos sedentes de Felipe II por Tiziano, uno de los cuales se encuentra en Cincinatti (fig. 92) y el otro en una colección particular de Ginebra. Ambos muestran a Felipe II cubierto con un manto de piel, luciendo el collar con el Toisón de oro y sosteniendo el cetro. El ejemplar de Cincinatti lleva además corona, siendo un tocado negro en el de Ginebra. Dichos retratos plantean interesantes problemas pues a pesar de que parece ser que

⁹⁹ Ya vimos como la imagen y las hazañas del emperador fueron rodeadas desde el principio de un halo mítico y heroico en relación con la antigüedad romana. Si esto fue así incluso en vida del emperador, resulta comprensible imaginar que dicha aureola mítica se acrecentó después de su muerte. En este sentido, el retrato de Rubens resulta muy similar al que aparece en la estampa que inaugura la serie de *Los triunfos de Carlos V* ideada por Maarten van Heemskerck y grabada por Dirck Volckertsz Coornhert en 1556. Dicha serie de doce estampas que recogen los triunfos militares de Carlos V, tuvo un gran éxito llegándose a realizar otras seis ediciones de la misma, la última ya bien avanzado el siglo XVII. Tal vez no sea descabellado pensar que Rubens pudo conocerla y servirle como modelo para realizar el retrato de Viena. Sobre las estampas véase por ejemplo, *El linaje del emperador*, Cáceres, 2000-2001, nº 2.10, pp. 234-239.

¹⁰⁰ Sobre el sentido simbólico que se asoció a esta figura trataremos detalladamente en el capítulo siguiente.

el de Cincinatti fue pintado como boceto en 1551 durante la estancia de Tiziano en Augsburgo; debió por fuerza ser retocado posteriormente para añadirle el cetro y la corona, atributos que tan sólo podía lucir a partir de 1554 cuando se convirtió en consorte de Inglaterra tras su matrimonio con María Tudor y recibió el título de rey de Nápoles y las dos Sicilias, o de 1556, fecha de la abdicación de los reinos hispanos por Carlos V. El ejemplar de Ginebra parece que fue pintado tal y como lo vemos hoy en día basándose en el de Cincinatti, pero sustituyendo la corona por un bonete o gorra negra y observándose al fondo una ventana a través de la que se divisa un paisaje, que no existe en el primer ejemplar¹⁰¹.

Otro retrato sedente muy interesante es el alegórico que lo presenta como rey Salomón, pintado por Lucas de Heere, y que se encuentra en la catedral de San Bavón en Gante¹⁰² (fig.93); otro que le representa junto a sus hijas se conserva en la Hispanic Society of America, en Nueva York (fig. 94) y, finalmente, son relativamente frecuentes las miniaturas que aparecen en privilegios y documentos jurídicos que representan a Felipe II sentado en el trono y portando el cetro, como la que aparece en una carta de hidalguía conservada en la British Library¹⁰³ (fig. 95).

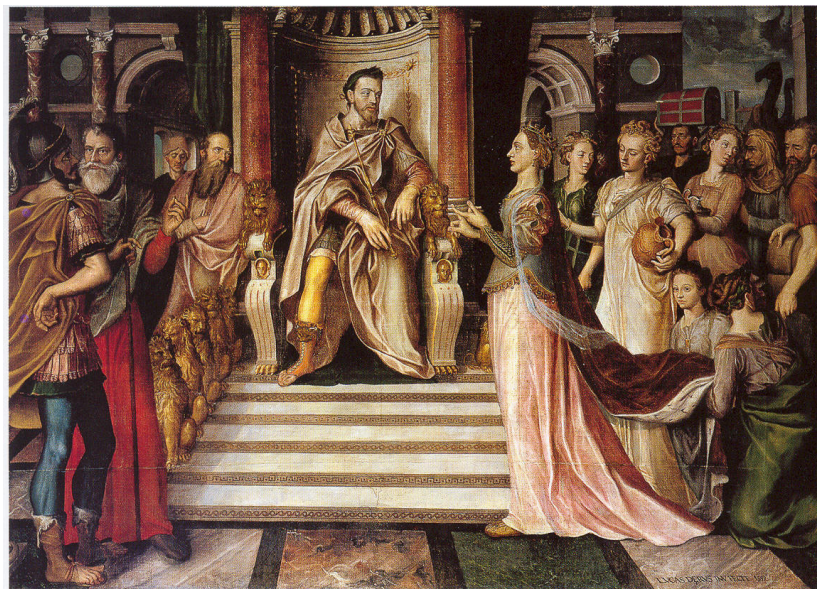


Fig. 93. Lucas de Heere, *La visita de la reina de Saba al rey Salomón*, Gante, catedral de San Bavón

¹⁰¹ Véase Wethey, Harold, "Los retratos de Felipe II por Tiziano", *AEA*, 1969, nº 126, pp. 136-137; Panofsky, Erwing, *Tiziano. Problemas de iconografía*, Madrid, 2003, pp. 92-93, nota 56 (publicado originariamente en inglés con el título *Problems in Titian, mostly iconographic*, Nueva York, 1969).

¹⁰² Sobre este cuadro véase por ejemplo *Felipe II. Un monarca y su época. Las tierras y los hombres del rey*, Valladolid, 1998-1999, nº 78 o *La fiesta en la Europa de Carlos V...*, *op. cit.*, nº 40, p. 320. Tendremos ocasión de detenernos en él más adelante.

¹⁰³ Otra muy similar, aunque algo más compleja en lo que se refiere al trono sobre el que se sienta el rey, así como los ropajes que viste, figuró en la exposición *Felipe II. Un monarca y su época. Las tierras...*, *op. cit.*, nº 126.

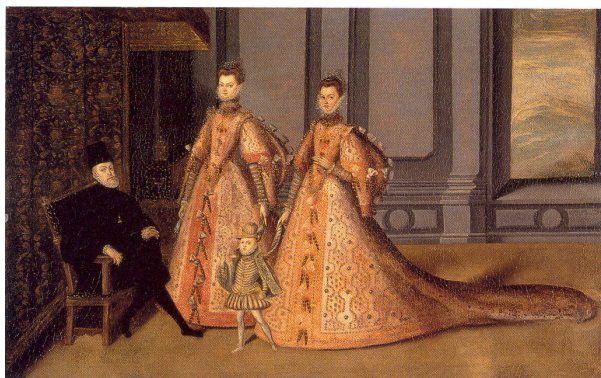


Fig. 94. *Felipe II y sus hijas*, Anónimo, Nueva York, The Hispanic Society of America.



Fig. 95. *Felipe II sentado*. Miniatura que ilustra la carta de Hidalguía a Gonzalo de Castro Cepeda, Londres British Library.

De Felipe III el único retrato sedente que conozco es el de Bartolomé González que el Prado tiene depositado en la embajada de España en Londres (fig. 96). Parece evidente que el modelo utilizado por el pintor es el mencionado retrato del emperador sentado, reinterpretándolo para adaptarlo a las nuevas tendencias representativas. De este modo el rey aquí está lujosamente vestido de blanco frente a la austeridad del de Carlos V, aunque porta idénticos elementos



Fig. 96. Bartolomé González, *Felipe III sentado*, Madrid, Museo del Prado (depositado desde 1973 en la embajada de España en Londres).



Fig. 97. Cornelis Galle, *Felipe IV y la regia Sabiduría*.

alusivos a su condición, como el Toisón (que adquiere aquí mucho más desarrollo y riqueza en lo que se refiere al collar), los lujosos guantes de ámbar y la espada. Por lo demás, el rey aparece en similar posición pero incluyendo el bufete sobre el que descansa la gorra de Felipe III, amén de invertir la relación cromática respecto al de Tiziano destacando aquí la figura en blanco del rey, sobre fondo completamente oscuro frente a la luminosidad que ofrece el ventanal abierto en el retrato del emperador¹⁰⁴. De Felipe IV, contamos con algún grabado como la curiosa estampa que lo representa como imagen de la regia sabiduría (fig. 97), entronizado en lo alto de unas gradas, con cetro, corona y rodeado de 12 leones en alusión quizá a las provincias de Flandes y el águila característico de la dinastía¹⁰⁵.

Esta estampa quizá podría haber servido de modelo de inspiración para otros grabados de Carlos II en los que aparece en similar actitud. Un buen ejemplo es la *Alegoría de la inspiración divina de Carlos II* (Cat. GC16) donde es representado con corona, cetro y Toisón, también sedente en un trono colocado sobre gradas y rodeado de leones en alusión a las provincias flamencas, y el águila¹⁰⁶. Otras estampas en que Carlos II aparece sedente en su trono son las dos grabadas por Jacobus Harrewyn relacionadas con la cuestión flamenca (Cat. GC17 y 18), o la que le representa jurando los fueros de Navarra. Anteriores a estas estampas encontramos también algunas interesantísimas y curiosas miniaturas con el retrato sedente del rey, que siguen



Fig. 99. *Título de Marqués del Arco*, Madrid, Biblioteca Nacional.



Fig. 98. *Título de Marqués de la Villa de Monreal*, Madrid, Colección Luis Bardón.

¹⁰⁴ *El Retrato Español en el Prado. Del Greco a Goya*, Catálogo de la Exposición Itinerante, Santiago de Compostela-Salamanca-Toledo-Alicante-Bilbao, 2006-2007, nº 11.

¹⁰⁵ *Los Austrias. Grabados...*, op. cit., nº 252, p. 252.

¹⁰⁶ Es también ejemplo de la imagen de Carlos II como protector de la fe católica cuya fuerza le convierte en vencedor de los infieles, que aparecen cautivos en la parte inferior del grabado.

similares esquemas compositivos e iconográficos. Se conocen dos ejemplos, muy similares entre sí, incluidos en la decoración de concesiones de títulos de nobleza: el que aparece en el título de marqués de Monreal de 1683 (fig. 98), y el del título de marqués del Arco de 1687 (fig. 99). Ambos títulos comienzan con magníficos y ricos retratos del rey. Situado en un marco arquitectónico con columnas al fondo, cuatro angelotes retiran un cortinaje a modo de dosel, bajo el que se representa a Carlos II, con armadura, el collar del Toisón de Oro y manto de armiño. El rey está sentado en un aparatoso trono colocado sobre gradas, con su escudo en la parte superior, y con dos especies de serpientes con cabeza de águila en alusión quizá al Hércules niño que, tan sólo con sus manos, derrotó a las serpientes enviadas por Juno para asesinarle en la cuna. La base del trono está formada por cabezas de leones. A los pies del rey, el viejo y el nuevo mundo, sobre los que ejerce su soberanía, representados por sendas esferas; y a ambos lados, la representación alegórica de dos de las virtudes que deben acompañar siempre al príncipe virtuoso y sabio y que deben regir su reinado: a la izquierda la Justicia, con la balanza y la espada; a la derecha la Prudencia con el espejo y el caduceo de Mercurio¹⁰⁷.

Como hemos mencionado más arriba ambos retratos son prácticamente idénticos en cuanto a la composición y tan sólo con ligerísimas variantes que se concretan en el hecho de que en el del título del Marqués de Monreal, el rey está coronado y porta, a su vez, sendas coronas de marqués en cada una de sus manos que parece ofrecer a sus titulares, esto es, al marqués actual y a su hijo, que heredará el título y que además es caballero de Santiago; mientras que en el otro el rey no aparece con corona y en sus manos sostiene en cambio otro tipo de corona y una especie de cetro.

3.3. Los retratos individuales

Volviendo al nuevo modelo iconográfico creado por Herrera Barnuevo ahora ya con los retratos individuales de Carlos II, uno de los mejores ejemplares de este tipo de retrato, atribuido por Angulo también a Sebastián Herrera Barnuevo¹⁰⁸ es el de la Colección Gil de Barcelona (Cat. PC4). Es considerado por él mismo y por otros investigadores¹⁰⁹ como el prototipo de toda esa serie de retratos del monarca niño entre los ocho o nueve años, del que se conocen varios ejemplares, mencionados más arriba, iguales en lo que a la figura se refiere, pero diferentes en los fondos. En todos ellos, el joven rey viste elegantemente de la misma manera, porta la bengala de general, y aparece destocado sosteniendo el sombrero en la mano. Lo que resulta significativo es que en todas las versiones o variantes de la serie de este modelo de retrato de Estado, el rey aparece rodeado de todos los atributos de Majestad y poder. Ya hemos señalado la presencia de la bengala de general o bastón de mando; asimismo en este retrato unos putti voladores sostienen el cetro, la corona y la palma, símbolos de la realeza los dos primeros, y de la victoria el tercero. Pero además, se encuentran situados delante de un cortinón, utilizado en los retratos de Estado a

¹⁰⁷ *El Documento pintado: cinco siglos de arte en manuscritos (catálogo de la exposición)*, Madrid, 2000, pp. 64-65 y nº 53. El retrato regio que ilustra el título del Marqués de Monreal figuró también en la exposición *Cortes del Barroco...*, *op. cit.*, nº 7.16.

¹⁰⁸ Angulo, Diego, "Herrera Barnuevo...", *op. cit.*, pp. 71-72.

¹⁰⁹ Pérez Sánchez, Alfonso, *Carreño, Rizi, Herrera...*, *op. cit.*, p. 318.

manera de baldaquino como representación del dosel del trono¹¹⁰ y, por tanto, como otro atributo más de Majestad. Como era de esperar también aparecen los tradicionales atributos de la Casa de Austria, el águila coronada y el collar con el Toisón de Oro¹¹¹. Es decir, están reunidos todos los atributos clásicos de la realeza, que en principio se podrían suponer habituales en los retratos de Estado, echándose quizá en falta el simbólico león de España, que si aparece en las otras versiones mencionadas.

La explicitación de todos estos símbolos o atributos alegóricos de realeza, nos están marcando el cambio en la concepción del retrato de Estado, respecto de los retratos reales españoles de los soberanos de la casa de Austria de épocas anteriores, en los que no aparecían ninguno de estos atributos de manera tan expresa, sino que la sola presencia del monarca revestido de una elegante sencillez bastaba para afirmar su autorepresentación y dejar clara la majestad y el poder del retratado, pues se consideraban tan por encima del común de los mortales que era absurdo y ridículo señalarlo mediante la inclusión de coronas, mantos, cetros, etc¹¹². Este cambio, responde a unas necesidades propagandísticas claras, motivadas por las especiales circunstancias políticas que se vivían, con un rey niño débil y enfermizo, y una regencia, cuya titular y sus validos eran duramente criticados por amplios sectores de la clase gobernante; oposición capitaneada por Don Juan José de Austria. Por tanto, este tipo de retrato supone una exaltación del joven rey en el sentido de propaganda política¹¹³ con la pretensión de reafirmar la realeza y majestad del rey, así como mostrarle con una imagen agradable y sana, despejando cualquier posible duda sobre su débil constitución y salud. Se ha señalado aún un cierto carácter heroico-militar, en relación con la espada y el bastón de mando que porta el rey, subrayado con la palma, símbolo de la victoria¹¹⁴.

El ejemplar más conocido de este tipo de retrato es el del Museo Lázaro Galdiano (Cat. PC8) en el que se vuelven a repetir los atributos simbólicos de poder y realeza incluyendo a los pies del monarca el león que sujeta el orbe. Pero lo realmente significativo de esta versión es que el rey Carlos aparece rodeado de toda una serie de retratos de sus antepasados en medio de una estancia imaginaria. Así, vemos desde los Reyes Católicos¹¹⁵, hasta sus padres, pasando por Carlos V, Felipe “el Hermoso”, Felipe II y Felipe III entre otros. La finalidad propagandística en clave política parece clara. Se trata de toda una genealogía de la Casa de Austria destinada a reafirmar la legitimidad del poder y la autoridad del rey Carlos, basados en la noción de continuidad dinástica concretada en una Monarquía hereditaria¹¹⁶, es decir, predomina el significado político por encima del retrato familiar¹¹⁷. Respecto a los retratos de los antepasados que aparecen en el lienzo, conviene realizar ciertos comentarios y precisiones. En primer lugar, algún investigador ha querido identificar los retratos en miniatura que aparecen en el medallón,

¹¹⁰ Gállego, Julián, *Visión y símbolos...*, op. cit., p. 225.

¹¹¹ Pérez Sánchez, *Carreño, Rizi, Herrera...*, op. cit., p. 318.

¹¹² Velázquez, Madrid, 1990, p. 269.

¹¹³ Pérez Sánchez, *Carreño, Rizi, Herrera...*, op. cit., p. 318.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Young, Eric, “Retratos pintados...”, op. cit., pp. 127-128.

¹¹⁶ Rodríguez de Ceballos, Alfonso, “Retrato de Estado...” op. cit., p. 98.

¹¹⁷ Serrera, José Manuel, “La mecánica del retrato de Corte”, en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II. Catálogo de la Exposición*, Madrid, 1990, p. 48.

con la hermanastra de Carlos II, María Teresa, y el esposo de ésta, Luis XIV¹¹⁸, lo cual no parece tener demasiado sentido con la intención del cuadro ya comentada. Al fondo del lienzo, en una estancia contigua, aparece un retrato ecuestre de tipo velazqueño de Felipe IV y bajo él, dos pequeños retratos de un hombre y una mujer, cuya identidad queda insegura¹¹⁹. Sin embargo, se han señalado algunas posibilidades que merece la pena ser comentadas. Víctor Mínguez en un artículo que estudiaba precisamente este retrato, apuntó la posibilidad de que el del hombre fuese Don Juan José de Austria¹²⁰ algo que, sin embargo, nos parece harto improbable en las fechas en las que debió pintarse el cuadro (hacia 1670), debido a la enemistad pública entre la regente y el bastardo real.

En esas fechas, Doña Mariana dominaba completamente la voluntad del pequeño príncipe Carlos y gobernaba la Monarquía, por lo que no parece factible que permitiese la inclusión aquí de su mayor enemigo que además capitaneaba la oposición a su gobierno. De todas formas debemos recordar que aunque Don Juan José de Austria estaba legitimado por su padre Felipe IV, no formaba parte de la Familia Real¹²¹. Por su parte, Rodríguez de Ceballos señaló la posibilidad mucho más lógica de que se tratase de los retratos de la hermana de Carlos II, Margarita, y su cuñado y tío, el emperador Leopoldo I, algo que concordaría perfectamente con el programa dinástico y que este autor justifica por la ayuda que el hermano de la regente prestaba a la Monarquía Católica frente a las ansias expansivas de Luis XIV¹²². Esto, sin embargo, se contradice abiertamente con lo que dijimos más arriba al identificar este autor una de las miniaturas del medallón con el rey Luis XIV¹²³.

Sobre la cabeza de Carlos II, en la pared de la estancia en la que éste se encuentra situado y a igual altura que el retrato ecuestre de Felipe IV de la habitación del fondo, se sitúa un retrato de Doña Mariana de Austria, cuya presencia y colocación a la misma altura que el ecuestre de su esposo, creemos que tiene un claro significado propagandístico. Doña Mariana aparece vestida con las habituales tocas de viuda y sentada ante un bufete. Young sugiere la posibilidad de que este retrato de la reina madre podría responder a un retrato no conservado de Doña Mariana realizado por Herrera Barnuevo, puesto que según él no responde a ninguna composición conocida¹²⁴.

Sin embargo, ya Mazo había iniciado el modelo de representación de la regente como gobernante ataviada con las tocas de viuda y sentada en un sillón con la presencia del memorial¹²⁵; o el propio de Herrera Barnuevo, con el retrato comentado más arriba en que se dispone sentada ante una mesa con la presencia de Carlos II. Por tanto, la representación que aquí aparece podría responder a esos modelos modificando los pormenores según las necesidades. La ubicación comentada del retrato a igual altura que el ecuestre de Felipe IV,

¹¹⁸ Rodríguez de Ceballos, Alfonso, "Retrato de Estado...", *op. cit.*, p. 98.

¹¹⁹ Young, Eric, "Retratos pintados...", *op. cit.*, p. 128, no ofrece ninguna posible identificación.

¹²⁰ Mínguez, Víctor, "El espejo de los antepasados y el retrato de Carlos II en el Museo Lázaro Galdiano", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1991, nº 45, p. 72.

¹²¹ Como dice el Duque de Maura, "hijo de Rey, pero adulterino; Serenidad que no llegaba a Alteza"; véase Maura, Duque de, *Vida y reinado...*, *op. cit.*, p. 69.

¹²² Rodríguez de Ceballos, Alfonso, "Retrato de Estado..." *op. cit.* p. 99.

¹²³ Véase nota 118.

¹²⁴ Young, Eric, "Retratos pintados...", *op. cit.*, p. 128.

¹²⁵ Recuérdese el retrato comentado de la National Gallery.

aunque éste en la pieza del fondo, no creemos que sea algo casual, sino que responde a una composición perfectamente pensada e intencionada. La regente nos está transmitiendo la idea de que la legitimidad de su poder como gobernante procede directamente del rey Católico, su esposo, que le ha encomendado terrenalmente la misión divina de gobernar la Monarquía Católica en nombre de su hijo, de ahí la disposición de su retrato sobre la cabeza de Carlos II, hasta que éste alcance la mayoría de edad y pueda continuar con la misión dinástica, recordada por la presencia de sus antepasados, de engrandecer la Monarquía y mantenerla en el lugar que, por designio divino, merece en la Tierra. No menos significativo es que este retrato de Doña Mariana se encuentre entre el ángel portador de los atributos reales (corona y cetro) y el rey niño, que con el tiempo los recibirá, aludiendo así a la misión divina que deberá desempeñar Doña Mariana de gobernar en nombre de su hijo hasta que éste alcance la mayoría de edad. Como bien nos comenta Víctor Mínguez esta sutil colocación de los diferentes elementos en el cuadro configura dos niveles: el de la realeza política, representada en la Tierra por el bastón de mando, la espada y el sombrero que el rey porta; y el de la realeza divina figurada por la corona y el cetro¹²⁶.

Aunque el retrato resulta sumamente novedoso en cuanto a la iconografía y es un ejemplo único en la tradición retratística de los Austrias, podemos encontrar un precedente en un grabado de 1666 (Cat. GC7) que representa a Carlos II observando un retrato en busto a la manera clásica, de su glorioso tatarabuelo coronado de laurel, de manera muy similar a como aparece en el retrato del Museo Lázaro Galdiano. También está el águila con el cetro y el orbe entre sus garras. Pero aún es más porque hay otra estampa anterior de Perret (fig. 81) en la que aparece el infante Carlos de Austria, hermano de Felipe IV, mirando el retrato de su bisabuelo Carlos V colgado en la pared, que le debe servir de ejemplo y sacar de él la virtud como gran príncipe del Renacimiento, como bien reza la inscripción¹²⁷. En este sentido, parece que en ambos grabados se insiste en la misma idea que posteriormente también se utilizará en la pintura: se pretende equiparar la figura del Emperador con la de los miembros de la Casa de Austria que reciben el mismo nombre, y esto en el caso de Carlos II es todavía más patente puesto que él era el heredero y continuador de tan insigne dinastía, de ahí la inscripción en el grabado que reza *Carolus II Carolum V suscitans*, evocando el sentido de renovación de la gloriosa época del Emperador, con la que se pretendía equiparar el reinado del nuevo Carlos¹²⁸. En el caso de Carlos II, este deseo de equiparación con su prestigioso antepasado la volveremos a encontrar en otros lugares. A este respecto, debemos pensar que durante el siglo XVII el Emperador Carlos V (junto con su hijo Felipe II) era considerado el antepasado más glorioso de la dinastía y espejo de la virtud en el que debían mirarse los demás príncipes como modelo a seguir¹²⁹. Esto explica su inclusión en estos grabados y en el retrato comentado, así como en otras estampas (Cat. GC10) y en la escalera de El Escorial (Cat. PC67).

Cabría aún una última consideración sobre este retrato. Si el joven rey se encontraba perfectamente sano, si la continuidad dinástica y la autoridad real estaban aseguradas por un rey

¹²⁶ Mínguez, Víctor, “El espejo...”, *op. cit.*, p. 76.

¹²⁷ *Los Austrias. Grabados...*, *op. cit.*, nº 206, p. 213.

¹²⁸ *Ibid.*, nº 263, p. 206.

¹²⁹ Portús, Javier, “‘Soy tu hechura’”. *Un ensayo sobre las fronteras del retrato cortesano en España*, en, Checa, Fernando, Falomir, Miguel y Portús, Javier, *Carlos V. Retratos de familia*, Madrid, 2001, p. 219

fuerte y vigoroso, si el poder de la regente era legítimo y Doña Mariana estaba tan segura de ello; ¿porqué debía ser entonces tan necesario reafirmar todo esto a través de un retrato de Estado cargado de referencias propagandísticas?. ¿Acaso no se pretendía enmascarar la realidad de un pequeño rey al borde de la muerte constantemente por su debilidad física, una regente sin apoyos ni experiencia política sobre la que arreciaban las críticas, y en fin, toda una Monarquía sumida en una constante inestabilidad política, que intentaba mantener una grandeza y esplendor ya pasados?.

Otro ejemplar destacado que sigue este modelo iconográfico que venimos comentando, es el que se conserva en el Palacio de Hampton Court (Cat. PC5), en el que de nuevo la figura del rey es virtualmente idéntica a las versiones ya comentadas, y lo que varía es el fondo. Sin embargo encontramos algunos elementos constantes en las diferentes versiones de este modelo de retrato: los atributos de poder y Majestad real como el cetro y la corona en la parte superior sustentados por angelotes, y en la inferior, el bastón de mando sostenido por el rey, la espada y el rico sombrero, al que acompañan los simbólicos león y el águila.

En este caso, la figura del león que acompaña al rey y que está representado pisoteando las armas enemigas, ocupa una posición muy similar al que aparece en el ejemplar del Museo Lázaro aunque aquí sostiene el cetro; y es un solo angelote el que porta en lo alto la corona. Pero quizá la mayor diferencia la encontremos en esta composición en que en la parte superior aparece un enorme águila, identificado por José Miguel Morán Turina con el águila de San Juan¹³⁰, que porta en el pico la corona de laurel¹³¹ mientras que con una garra sostiene una espada extendida horizontalmente sobre la cabeza de Carlos II. De nuevo la intención propagandística parece clara. El joven rey está destinado a gobernar luchando con la valentía y fiereza propias del león contra los enemigos de la Monarquía Católica, de ahí la inclusión de un animal tan emblemático para los Habsburgo españoles como el león, de gran tamaño y pisoteando las armas enemigas, al tiempo que ofrece la rama de olivo, figuración de la paz¹³². Es decir, el joven rey con la fuerza propia del león hispánico vencerá a los enemigos de la Monarquía Católica, y será también por ello el garante de la paz. Y asimismo por eso es tan clara la alusión al elemento miliar a través de las armas depositadas en el suelo y, sobre todo, de la espada que de manera tan explícita aparece en el cuadro y que además le es ofrecida al príncipe por el otro animal emblemático de la Casa de Austria, el águila. Águila que también le brinda el triunfo de los grandes vencedores: la corona de laurel.

Frente a la afirmación de Morán Turina de que el águila que en este cuadro aparece es el que acompaña a San Juan¹³³, Young objeta que ese santo no ha tenido una especial significación para la Monarquía Hispánica, y además no se explica porqué “su” águila aparece sosteniendo la espada. Más entendible sería para este autor si hiciese referencia a un santo que tuviese una especial significación por haber protagonizado alguna hazaña militar como Santiago o Fernando III “el Santo”¹³⁴. Sin embargo, deberíamos señalar que si bien el águila bicéfala es el más

¹³⁰ Morán Turina, José Miguel, “El retrato cortesano y la tradición española en el reinado de Felipe V”, *Goya*, 1980, nº 159, p. 157.

¹³¹ No una ramita de hojas de laurel como afirma Young, Eric, “Portraits of Charles II...” *op. cit.*, p. 493.

¹³² Morán Turina, José Miguel, “El retrato cortesano...” *op. cit.*, p. 157.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ Young, Eric, “Portraits of Charles II...” *op. cit.*, p. 493, nota 18.

emblemático de la Casa de Austria, en Castilla no lo fue menos el de San Juan porque precisamente éste es el que sostiene con sus garras el escudo de los Reyes Católicos que son, en definitiva los que darán lugar a la rama Hispánica de la Casa de Austria.

Como señala Young, quizá el león que aquí aparece sosteniendo el cetro, sea entendido con un doble significado añadido a los atributos de realeza (corona y cetro): poder temporal y valor militar. Precisamente, aquellos que son propios de la Magnanimidad cuya personificación en la Iconología de Ripa, es descrita como sosteniendo el cetro en una mano, mientras que permanece sentada sobre un gran y espléndido león¹³⁵. Como indicamos más arriba, creemos que los atributos que aparecen se complementan entre sí; es decir, los que se encuentran representando a la Realeza de carácter divino (cetro y corona fundamentalmente), se complementan con los que el rey porta de manera efectiva y que aluden al ejercicio tangible del poder y a la actividad directa de reinar, a saber, sombrero de plumas de avestruz, bastón de mando y espada, a los que se uniría el Toisón de Oro¹³⁶.

Esta versión es considerada por Young como el primer original o prototipo a partir del cual se crearon las demás, introduciendo las variantes comentadas en los fondos; basándose fundamentalmente para su afirmación en que es el único ejemplar de la serie que está fechado y en su mayor calidad respecto a los otros¹³⁷.

Otro ejemplar es el del Museo del Hermitage de San Petersburgo (Cat. PC6) que resulta virtualmente idéntico al de Hampton Court, aunque introduce alguna variante significativa. Esta es fundamentalmente la aparición del Salón de los Espejos al fondo del retrato, del que se observa uno de los leones que sostenían los bufetes, así como una de las águilas que servían de marco a los espejos que le daban nombre. La representación de dicho espacio es importante en el entorno de la creación de este nuevo tipo iconográfico por Herrera Barnuevo y su círculo, porque lo tomará posteriormente Carreño de manera mucho más explícita. Es decir, si bien es Carreño el creador de dicho modelo iconográfico que representa a Carlos II en el Salón de los Espejos, lo vemos prefigurado ya aquí por Herrera Barnuevo. Aunque más adelante comentaremos el profundo sentido simbólico del que estaba cargado aquella emblemática estancia, motivo por el que fue elegida como lugar en el que colocar la figura del rey y también la de la regente, conviene indicar aquí que dicho espacio sirve en este retrato de refuerzo simbólico visual del mensaje de glorificación de la figura del rey que con este tipo de retrato se quería transmitir; puesto que al espacio imaginario del primer plano en el que se encuentra el rey y donde aparecen el león, águila, y ángel con los respectivos elementos simbólicos que ya hemos visto, se une la visión sucinta, pero suficiente, del Salón de los Espejos en segundo plano, en el que, ya de manera real, era posible ver simbólicos águilas y leones formando parte del mobiliario que decoraba aquella sala¹³⁸.

De esta variante existe una copia de inferior calidad (Cat. PC7) que parece haber sido recortada en la parte superior eliminando el ángel con la corona y el águila con la espada y la corona de laurel. A Mazo se atribuye un retrato de Carlos II en el Salón de los Espejos (Cat.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 493.

¹³⁶ *Ibidem.*

¹³⁷ Young, Eric, "Portraits of Charles II..." *op. cit.*, pp. 490-493; Id., "Retratos pintados de Carlos II...", *op. cit.*, pp. 126-127. Para los argumentos esgrimidos por Young para defender este retrato como primer original, véase Cat. PC5.

¹³⁸ Morán Turina, Miguel, "Reinterpretando a Velázquez...", en *Cortes del Barroco...*, *op. cit.*, pp. 71-72.

PC3) de la colección Lecera que podría haber sido el precedente que sirviera de inspiración a esta variante, dentro del nuevo modelo iconográfico creado por Herrera Barnuevo.

Si bien estas cuatro variantes comentadas (Colección Gil, Museo Lázaro Galdiano, Palacio de Hampton Court y Museo del Hermitage) del mismo modelo de retrato de Estado son las más importantes y significativas, quedaría aún otra versión que por su calidad merece ser mencionada; es la que se conserva en el vestíbulo de la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano (Cat. PC9), estudiada y atribuida por Young también a Sebastián Herrera Barnuevo¹³⁹. En este caso, el rey adopta de nuevo la misma postura que en las anteriores versiones, pero ahora se ha eliminado la zona superior con el ángel portador de los atributos reales y se coloca al lado del niño una mesa en la que hay un cojín sobre el que se encuentra situada la corona. Se mantiene sin embargo, la presencia del león. Young afirma que el rey “está colocado al lado de una mesa, con la corona encima, siguiendo la tradición velazqueña”¹⁴⁰. Queremos suponer que con dicha expresión Young se está refiriendo a la costumbre introducida por Tiziano¹⁴¹ en sus retratos de Felipe II, de representar una mesa engalanada de terciopelo en los retratos reales y no a la de situar sobre ella la corona, atributo que nunca aparece en los retratos reales anteriores de la Casa de Austria; lo cual resulta significativo y nos está señalando el cambio que se produce en el retrato de Estado con Carlos II, en que aparecen de manera explícita todos los atributos de la realeza precisamente para reafirmar la condición real del retratado y su poder.

La mesa que aparece con frecuencia en los retratos reales de la Casa de Austria, tiene un significado que va más allá del mero objeto; será utilizada como un accesorio dotado de una importante carga simbólica que acertadamente estudió Julián Gállego¹⁴², y del que nos ocuparemos debidamente al hablar de los retratos de Carlos II por Carreño, en los que este mueble ocupa un lugar de fundamental importancia.

Al carecer de esa zona superior con el/los ángeles sosteniendo los atributos reales, y aparecer la mesa sobre la que descansa la corona, esta versión es la que más se emparenta con el retrato de Carlos II atribuido a Mazo en el Palacio de Hampton Court (Cat. PC2) y que ya comentamos anteriormente.

Merece la pena comentar aún otra variante que se encuentra en el museo del Monasterio de El Escorial (Cat. PC10). Aquí hay algunas variaciones respecto de estos retratos que hemos venido comentado, pero el esquema y la idea general no cambia. Se representa al rey de pie aunque ahora no con los vistosos trajes de lazadas y encajes sino con el austero traje negro, al igual que en el retrato doble de él y su madre del Museo Balaguer (Cat. PC62) y con un papel en la mano que tampoco aparece en las versiones antes comentadas. La espada ahora la porta el mismo Carlos II al cinto y no aparece ningún animal simbólico que lleve los símbolos de la realeza, sino que éstos descansan sobre un cojín encima de una mesa, igual también que en el retrato doble del Museo Balaguer. Asimismo aparece una columna, un cortinón y un ventanal abierto en el que se distingue un paisaje, todo en disposición similar al retrato de la colección Gil.

¹³⁹ Young, Eric, “Retratos pintados...”, *op. cit.*, p. 128.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ Young, Eric, “Portraits of Charles II...”, *op. cit.*, p. 490.

¹⁴² Gállego, Julián, *Visión y símbolos...*, *op. cit.*, pp. 218-220



Fig. 100. Anónimo, *Carlos II*, escuela colonial siglo XVII.



Fig. 101. Anónimo. *Carlos II*. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Resulta evidente pensar que esta iconografía tuvo un éxito considerable a juzgar por el número de versiones o variantes que de la misma se crearon y que hemos ido comentando, probablemente porque cumplía de manera efectiva la misión que se le había encomendado: proyectar la imagen real de un modo determinado y transmitir un mensaje simbólico creado a partir de los diferentes elementos que aparecen en el retrato.



Fig. 102. Diego de la Cruz, *Carlos II*. Museo de Bellas Artes de Valencia

Prueba de ello es que además de las variantes más importantes que hemos estudiado, existen otras copias de calidad inferior menos conocidas como la vendida en Subastas Segre (fig. 100) o las dos del Museo de Bellas Artes de Valencia (fig. 101 y 102) que se encuentran en lamentables condiciones. Aún podemos añadir el ejemplar del Museo de Bellas Artes de Budapest (fig. 103) que se considera como una copia del ejemplar de la colección Gil¹⁴³, aunque con suficientes diferencias que lo acercan mas a otras variantes conocidas pues aparece también en este la corona que descansa sobre un cojín colocado sobre una mesa, y no aparecen tampoco ni el león, ni el águila, ni los angelotes de los otros ejemplares, haciendo de esté una versión mucho menos “aparatososa”.

Aún se mencionan algunas otras copias y versiones en colecciones privadas como la que estuvo en la de Georges Encil en la que al fondo se observa también el salón de los espejos, y

¹⁴³ *Museum of fine Arts, Budapest. Old Masters' Gallery. A summary catalogue of Italian, French, Spanish, and Greek paintings*, Budapest, 1991, p. 149.

que fue expuesta en Versalles en 1963 atribuida a Carreño (Cat. PC7)¹⁴⁴; colección Harris y colección Lord Clarendon¹⁴⁵. Otro ejemplar de este tipo salió a la venta en enero de 2005 en una casa de subastas de Nueva York, considerado como de la escuela de Velázquez (fig. 104), y que resulta virtualmente idéntico, salvo por el fondo, inexistente en este caso, al ejemplar comentado del museo de El Escorial.

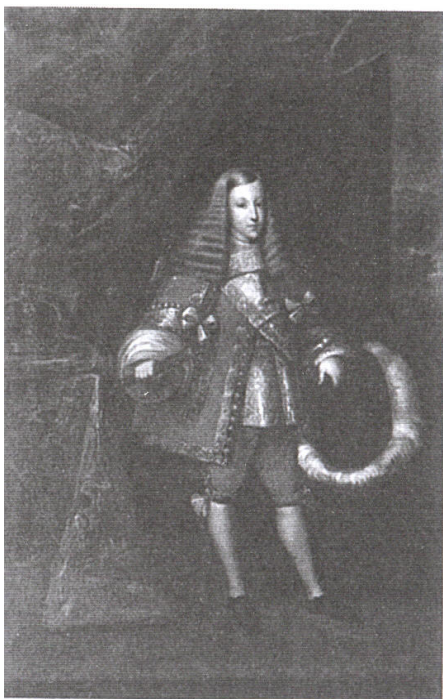


Fig. 103. Copia de Sebastián de Herrera Barnuevo, *Carlos II*. Museo de Bellas Artes de Budapest.



Fig. 104. Anónimo, *Carlos II*. Carlsen Gallery, Nueva York.

Para terminar con éstos retratos quedaría comentar uno un tanto extraño que se conserva en el Bowes Museum (Cat. PC12). En él aparecen los elementos simbólicos que repetidamente se han mencionado como el cetro y la corona sobre un cojín, el orbe, el Toisón de Oro, la cortina, el sombrero, la espada, etc. Aunque no se ven los también simbólicos animales de este tipo de retrato, en cambio se incluye un enorme manto de armiño que cubre al rey y que, indudablemente, nos habla de la condición regia del retratado. Pero lo que resulta curioso es que dicho manto está recogido por dos pajes, uno de los cuales mira directamente al espectador en una actitud un tanto extraña. Por eso, aunque no resulta de especial calidad, merece la pena comentarlo porque es un ejemplar único al incluir esos personajes y cubrir al rey con manto de armiño, prenda que jamás usaban los monarcas españoles de la Casa de Austria y que recordaría quizá un tanto al opulento manto de la Orden del Toisón de Oro con el que Carreño retrató a Carlos II en una ocasión (Cat. PC23).

¹⁴⁴ *Les Grandes Heures de la Diplomatie Française*, Château de Versailles, 1963, n° 111.

¹⁴⁵ Baticle, Jeannine y Marías, Fernando, *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre*, París, 1981, n° 39, p. 52.

3.4. Los retratos ecuestres

A estos mismos años y dentro de esa intención propagandística de dotar al joven y débil rey de un aspecto completamente sano y normal, para acallar la cantidad de rumores y comentarios que circulaban sobre éste tema de crucial importancia para la política internacional, debe corresponder otro tipo de retrato de Estado del que encontramos antecedentes claros en los modelos velazqueños. Se trata del retrato ecuestre de Carlos II niño, a la edad de unos nueve años, cuyo mejor exponente lo encontramos en el que se conserva en una colección privada de Madrid (Cat. PC48) y del que existen ejemplares en el Museo de Bellas Artes de Cádiz (Cat. PC49), en el Hermitage de San Petersburgo (Cat. PC50), monasterio de San Millán de la Cogolla¹⁴⁶, colección Arenaza de Madrid (Cat. PC52), Museo de Bellas Artes de Valencia (Cat. PC51), Ayuntamiento de la Seo de Urgel (fig. 105), y en otra colección privada madrileña (Cat. PC53). Lo que parece evidente es que el modelo para este tipo de retrato lo encontramos en el ecuestre del príncipe Baltasar Carlos pintado por Velázquez para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro (fig. 106), y así han coincidido en señalarlo todos los investigadores¹⁴⁷. Encontramos pues de nuevo aquí ese deseo de emulación respecto del que había sido considerado como el heredero por excelencia, dotado naturalmente de ese aire de dignidad y majestuosidad propio de los reyes que tan bien supo captar Velázquez en dicho retrato ecuestre y del que Carlos carecía.



Fig. 105. Copia de Herrera Barnuevo, *Carlos II*. Ayuntamiento de la Seo de Urgel.



Fig. 106. Velázquez, *Baltasar Carlos a Caballo*, Madrid, Museo del Prado.

¹⁴⁶ Gutiérrez Pastor, Ismael, *Catálogo de Pintura del monasterio de San Millán de la Cogolla*, Logroño, 1984, nº 41, p. 72, ilustr. p. 213.

¹⁴⁷ Pemán, César, *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz. Catálogo de las Pinturas*, Cádiz, 1952, pp. 78-82. Hay una edición posterior, de 1964, que es la que manejamos nosotros; Hernández Perera, Jesús, "Carreño...", *op. cit.*, p. 494; Angulo, Diego, "Herrera Barnuevo..." *op. cit.*, p. 72.

A pesar de que en las fichas catalográficas correspondientes comentamos con detalle los aspectos relacionados con la atribución, conviene señalar aquí que creemos que el modelo corresponde a los años en que Herrera Barnuevo ocupó el puesto de pintor de Cámara. De hecho, la figura del rey es muy similar a la que aparece en los retratos de la Colección Gil, Hampton Court, Museo Lázaro y Hermitage.

De hecho, la aparición de un retrato ecuestre de Carlos II niño (Cat. PC48) de elevada calidad, nos permitió atribuirlo a Herrera Barnuevo, colocándolo como prototipo o primer ejemplar a partir del que se crearon las demás copias y versiones no siempre de mano del maestro como era habitual; así como asignarle la creación de este modelo iconográfico de retrato ecuestre que se pinta del rey en su minoría de edad¹⁴⁸.

Hemos dicho que este tipo de retrato ecuestre de Carlos II está inspirado en el de Baltasar Carlos de Velázquez; vimos también como el del Museo de Játiva en que aparece vestido de cazador, derivaba de nuevo de los de Baltasar Carlos en los que se le representa de la misma guisa. Si la caza era una de las actividades propias de reyes, no lo era menos el arte de la equitación, que debía ser dominado desde temprana edad¹⁴⁹ y que además contiene un claro mensaje simbólico equiparando el dominio y control que se ejerce sobre el caballo, concretado en la realización de la difícil figura de la corveta, con lo que supone el control político de los súbditos¹⁵⁰.

En efecto, esa semejanza con el retrato de Velázquez nos ofrece la clave para desentrañar el significado simbólico de este tipo de retratos. No en vano, una de las obras fundamentales de emblemática política del siglo XVII, *Idea de un príncipe político-cristiano*, de Saavedra Fajardo, está dedicada al que era considerado como el heredero por excelencia de la monarquía. Dicha obra, pretende ser un compendio de cómo debe ser la educación del príncipe, ilustrada con la conocidas empresas. Dentro de esa educación del príncipe juega un papel fundamental el dominio del arte de la equitación por las connotaciones simbólicas que se le asignan en relación con el gobierno de la Monarquía. Las ideas que recoge Saavedra Fajardo respecto a esto no son nuevas sino que tienen una tradición desde antiguo, aunque quizá encontremos en él la formulación más exacta de lo que después se plasma con los pinceles. En este sentido ya Sebastián de Covarrubias en su emblema 64 decía: “El mancebo, y el potro son briosos, Y más a menester freno que espuela, con poca edad lozanos, y furiosos, En su carrera, el uno y el otro, vuela. Fatigados, no estén jamás ociosos, Domados, en el campo y en la escuela, El hombre con razón, y con doctrina, Y al caballo, con vara y disciplina”¹⁵¹; y lo ilustra con un grabado que resulta muy similar a la pintura. Era una idea general entender el caballo como una imagen o alegoría del pueblo; así Juan de Mariana recuerda al Príncipe “Y recordará siempre que la muchedumbre es parecida a una fiera que, aunque domesticada, descubre siempre sus naturales

¹⁴⁸ Pascual Chenel, Álvaro, “Un nuevo retrato ecuestre de Carlos II, por Herrera Barnuevo”, *AEA*, 2005, nº 310, pp. 179-184.

¹⁴⁹ Recordemos *La lección de equitación de Baltasar Carlos* de Velázquez.

¹⁵⁰ Sobre este interesante tema, véanse los trabajos de Moffit, John, “Velázquez, Olivares, and the Baroque Equestrian Portrait”, *The Burlington Magazine*, 1981, vol. 112, pp. 529-537; “Velázquez y el significado del retrato ecuestre Barroco”, *Goya*, 1988, nº 202, pp. 207-215, y el de González de Zárate, Jesús María, “El retrato en el barroco y le Emblemática: Velázquez y *La lección de equitación del príncipe Baltasar Carlos*”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1987, nº 27, pp. 27-38.

¹⁵¹ Covarrubias, Sebastián de, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610, Edición Facsimil, Madrid, 1978, p. 64.

instintos; se hará cargo de que es un caballo indómito que sacude de un solo golpe al inexperto y desprevenido jinete”¹⁵². Saavedra sigue esta idea general ampliamente difundida y dice en su empresa XXXVIII (Con Halago y con rigor) “por lo cual es conveniente que el príncipe dome a los súbditos como se doma un potro a quien la misma mano que le halaga y peina el copete, amenaza con la vara levantada. En el arca del tabernáculo estaban juntos la vara y el maná, significando que han de estar acompañadas en el príncipe la severidad y la benignidad”¹⁵³. Por tanto, es necesario que al príncipe desde su juventud domine el arte de la equitación para poder después gobernar, dirigir al pueblo como se manejan las riendas del caballo. Esta idea la encontramos con claridad en la empresa XX de Saavedra que nos da la clave para poder entender el sentido profundo del retrato ecuestre “También conviene enseñar al príncipe desde su juventud a domar y enfrenar el potro del poder, porque si quisiere llevarle con el filete de la voluntad, dará con él en grandes precipicios. Menester es el freno de la razón, las riendas de la política, la vara de la justicia y la espuela del valor, fijo siempre el príncipe sobre los estribos de la prudencia”¹⁵⁴. Es decir, el dominio y control del caballo, el arte de la equitación, supone la trasposición alegórica del buen gobierno de la Monarquía. El príncipe que domina el arte de la equitación es la imagen ideal del perfecto gobernante; la habilidad como jinete desde temprana edad, anuncia su futuro éxito como gobernante.

Pero es que también desde la antigüedad el retrato ecuestre es la viva imagen del poder, dignidad, la grandeza y la majestad del gobernante.

En este sentido, la creación y propagación de este tipo de retrato del rey niño que lo muestra como experto jinete cuando en realidad apenas si podía sostenerse sobre sus débiles piernas cuanto menos montar briosamente a caballo¹⁵⁵, responde claramente a una intención de propaganda política basada en una falsa y adulatoria imagen¹⁵⁶, impulsada por Doña Mariana, que trataba de dotar al aspecto del rey de una dignificación y credibilidad que no tenía, con el objetivo de hacer frente a una situación de inestabilidad política con un rey niño cuya salud tanto física como psíquica, era motivo de toda clase de rumores y comentarios tanto en la Corte de Madrid, como entre las extranjeras, tema que era de crucial importancia tanto para la política interior como para la internacional¹⁵⁷. Y de nuevo encontramos que este modelo de retrato debió tener un gran éxito a juzgar por el número de réplicas y versiones, pues sin duda respondía perfectamente a los valores que a través de ellos se quería transmitir¹⁵⁸.

¹⁵² Mariana, Juan de, *Del Rey y la institución real*, 1599, edición de BAE vol. 31, *Obras del Padre Juan de Mariana*, tomo II, Madrid, 1950, L III, cap. XIV, p. 569.

¹⁵³ Saavedra Fajardo, Diego de, *Idea de un píncipe político cristiano representada en cien empresas*, Milán 1642, edición de Sagrario López (cátedra), Madrid, 1999, p. 491

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 354.

¹⁵⁵ Según el duque de Maura, Carlos II no montó a caballo “hasta el 17 de mayo de 1671, es decir, a los nueve años y medio”, véase Maura, duque de, *Vida y reinado...*, *op. cit.*, p. 129.

¹⁵⁶ Rodríguez de Ceballos, Alfonso, “Retrato de Estado...”, *op. cit.*, p. 99.

¹⁵⁷ Pascual Chenel, Álvaro “Un nuevo retrato ecuestre...”, *op. cit.*, p. 183.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

Capítulo IV

Carreño, los retratos reales y el Salón de los Espejos

1. Carlos II en el Salón de los Espejos, espacio real, espacio alegórico

Herrera Barnuevo muere en 1671 sucediéndole en el puesto de pintor de Cámara Juan Carreño de Miranda que creará y fijará el tipo de retrato oficial de Carlos II que más éxito obtendría, a juzgar por las numerosas repeticiones que del mismo se hicieron; multitud de ejemplares que, por otra parte, nos permitirán ir viendo envejecer al monarca. De manera complementaria, Carreño también consagrará el modelo iconográfico de la regente, que, como hemos visto, tiene su nacimiento en los retratos de Mazo.

El esquema de la composición del retrato del rey que Carreño repetirá, con ligerísimas variantes que iremos comentando, a lo largo de su carrera como pintor de Cámara, es el que sigue.

El rey es colocado en el famoso Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid¹, cuya ambientación había preparado Velázquez y en cuya decoración al fresco, de la bóveda, había participado Carreño en 1659 bajo las órdenes del propio Velázquez. Carlos II se muestra en pie junto a un rico bufete de mármol sostenido por dos de los doce leones de bronce dorado que Velázquez hizo fundir en Italia para sostener precisamente los seis bufetes del Salón de los Espejos², once de los cuales se salvaron del incendio que arrasó el Alcázar en 1734 y hoy se hallan repartidos entre el Museo del Prado, en donde aún soportan mesas de mármol, y el Salón del Trono del Palacio Real³. Viste de negro como prescribía la etiqueta española⁴ y con el Toisón de Oro pendiendo de la botonadura del traje. En la mano derecha lleva un papel o memorial y la izquierda, que sujeta el sombrero, la apoya en la mesa. Sobre el bufete, colgados en la pared a igual altura son representados dos grandes espejos con marco de ébano y sostenidos cada uno de ellos por las garras de un águila de bronce dorado⁵ que, desgraciadamente, aunque parece que se salvaron del incendio de 1734, desaparecieron desde entonces⁶. Los espejos reflejan en la pared opuesta de la estancia varias de las pinturas que formaban parte de la decoración del recinto, entre las que se pudo identificar con claridad dos de las que más tarde nos ocuparemos. Completa la composición un imaginado cortinón rojo que la encuadra por la izquierda.

El primero de la serie o prototipo que inaugura este modelo de retrato del que se realizarán, como veremos, infinidad de repeticiones siempre siguiendo el mismo esquema y composición, es el que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Asturias (Cat. PC13) firmado

¹ Estos retratos tienen por ello un doble valor aparte del artístico, pues constituyen la mejor fuente visual para poder formarse una idea de la decoración de aquella emblemática estancia.

² Harris, Enriqueta, "La misión de Velázquez...", *op. cit.*, pp. 115-116.

³ *Ibid.*, p. 115.

⁴ Hasta tal punto que en la visita de Cosme de Médicis a la Corte, éste no salió a la calle en Madrid hasta que no le hicieron un traje negro; en Gállego, Julián, *Visión y símbolos...*, *op. cit.*, p. 225.

⁵ Al igual que los leones, los espejos enmarcados por águilas fueron traídos de Italia y realizados como compañeros de aquellos, véase. Harris, Enriqueta, "La misión de Velázquez...", *op. cit.*, p. 115.

⁶ *Ibidem.*

y fechado en 1671⁷, es decir, el año en que Carreño fue nombrado pintor de Cámara, por lo que probablemente se trate del primer retrato oficial realizado por el pintor asturiano al acceder a ese importante puesto⁸ cuyo cometido principal era suministrar imágenes oficiales de los soberanos. Sin embargo, como ya señaló Pérez Sánchez, todavía firma como pintor del Rey, y no como pintor de Cámara como si hará dos años más tarde en el ejemplar del Museo de Berlín firmado y fechado en 1673 (Cat. PC14); cabe pensar pues que el retrato se realizase antes de su nombramiento oficial⁹ en abril y ratificado en junio¹⁰.

El espacio en el que se coloca el rey así como los elementos que lo decoran jugarán una fundamental importancia en este tipo de retrato a causa de su enorme carga simbólica. Como hemos comentado, el rey se encuentra situado en el Salón de los Espejos, el lugar más emblemático del Alcázar de los Austrias construido en tiempos de Felipe IV y utilizado como espacio en el que el rey recibía a las personalidades más destacadas. Función que mantuvo con su madre durante la Regencia y con él mismo. Algunos textos referentes a las visitas de embajadores y mandatarios de cortes extranjeras así nos lo transmiten. La Regente Doña Mariana, recibe a Cosme II de Médicis en 1668 en el Salón de los Espejos¹¹, de igual manera que lo hace Carlos II con el embajador del Duque de Moscovia en 1687¹². Esto nos sirve muy bien para hablar de uno de los elementos clave, la mesa, atributo muy común en los retratos regios del tipo *Casa de Austria*¹³. En dichos textos no sólo se alude al lugar de la recepción sino a la postura y ubicación que ocupa el rey Carlos II *arimado a un bufete de pórfido*¹⁴, la misma actitud que ya mantenía Felipe IV como nos cuenta Palomino en su biografía de Velázquez al narrar la recepción del Embajador de Luis XVI, Duque de Gramont, en el Alcázar de Madrid en 1659: “Recibióle Su Majestad en el salón, arimado a un bufete, y en pie; y así estuvo todo el tiempo que duró la función”¹⁵. Esa mesa que ya hemos visto aparecer sosteniendo la corona en algunos retratos de Carlos II niño¹⁶ suele estar engalanada ricamente con un tapiz carmesí como veremos en su momento en los retratos de la Regente por Carreño; pero ahora aparece desnuda precisamente para que sea perfectamente visible la riqueza de materiales así como los emblemáticos leones que actúan de soportes¹⁷. Podríamos entender esas mesas que aparecen en los retratos regios como mesas de respeto que señalan la elevada jerarquía del retratado que puede apoyar su mano sobre ella. Como acertadamente señaló Julián Gállego, es atributo de

⁷ Pérez Sánchez, Alfonso, *Juan Carreño de Miranda [1614-1685]*, Madrid-Avilés, 1985, p. 72.

⁸ Pérez Sánchez, Alfonso, *Carreño, Rizi, Herrera...*, op. cit., p. 218.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Marzolf, Rosemary Anne, *The life and work of Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*, University Microfilms INC, Ann Arbor, 1961, pp. 220-222.

¹¹ Gállego, Julián, *Visión y símbolos...*, op. cit., pp. 219-220.

¹² Domínguez Ortiz, Antonio, “Una embajada Rusa en la Corte de Carlos II”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1978, nº 15, pp. 171-185.

¹³ Gállego, Julián, *Visión y símbolos...*, op. cit., p. 219.

¹⁴ Domínguez Ortiz, Antonio, “Una embajada...”, op. cit., pp. 180-181.

¹⁵ Palomino, Antonio, *El Museo Pictórico y Escala Óptica. Tomo III. El parnaso español pintoresco y laureado*, Madrid, 1715-1724, ed. Aguilar, 1947, reimpr. 1988, p. 261 (hemos manejado la reimpresión de 1988, y todas las citas se refieren a ella).

¹⁶ Recuérdese el de Hampton Court atribuido a Mazo (Cat. PC2) y el de la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano (Cat. PC9) atribuido a Herrera Barnuevo.

¹⁷ Gállego, Julián, *Visión y símbolos...*, op. cit., p. 220.

Majestad y de Justicia¹⁸. En este tipo de retrato de Carlos II el rey aparece apoyando su mano sobre el bufete pero sosteniendo a su vez sobre él un rico sombrero de plumas, que no deja de ser otro atributo de jerarquía y distinción social de la persona que puede permitirse un sombrero de tales características. Pero es que además el rey sujeta con la otra mano un memorial doblado, alusivo creemos que no tanto a su condición de gobernante como señala Rodríguez de Ceballos¹⁹, (la mesa no actúa aquí como mesa de trabajo como si lo hace en los retratos en que Doña Mariana aparece sentada ante ella leyendo o sosteniendo un decreto) sino más bien a una de las más importantes funciones reales: el rey es administrador de la Gracia y la Merced²⁰, sólo él puede concederlas y otorgarlas a su antojo. En este aspecto, el rey no es juez en el sentido de oficio, sino de dignidad, así, él lleva en la mano el memorial y al leerlo decide si concede o no la Gracia o Merced real²¹.

Por otra parte, ya hemos visto como la mesa en estos retratos de Carlos II aparece desnuda, mostrando los leones de bronce que apoyan una pata sobre el orbe y que fueron fundidos, por orden de Velázquez, en Roma por el escultor Matteo Bonarelli²².

Como dijimos, el león es el animal emblemático de la monarquía hispánica, alude a la fortaleza y poder del príncipe, el león hispánico, que siempre se mantiene vigilante en pos del bien de sus súbditos²³. Ya Plinio consideraba este animal como el representativo de la máxima fortaleza, al igual que Horapollo que lo coloca como imagen de la vigilancia y el poder. Así, Saavedra Fajardo en su empresa 45 escribe: “El león fue entre los egipcios símbolo de la vigilancia [...]. No fuera señor del mundo, si se durmiera y descuidara, porque no ha de dormir profundamente quien cuida del gobierno de muchos. Como el león se reconoce rey de los animales, o duerme poco, o, si duerme, tiene abiertos los ojos. No fía tanto de su imperio ni se asegura tanto de su majestad, que no le parezca necesario fingirse despierto cuando está dormido. Fuerza es que se entreguen los sentidos al reposo, pero conviene que se piense de los reyes que siempre están velando. Un rey dormido en nada se diferencia de los demás hombres. Duerma, pero crean que está despierto. No se prometa tanto de su grandeza y poder, que cierre los ojos al cuidado. Astucia y disimulación es en el león el dormir con los ojos abiertos, pero no intención de engañar, sino de disimular la enajenación de los sentidos. No hay fortaleza segura si no está vigilante el recato”²⁴. Es precisamente esa cualidad que se asocia al león desde antiguo de permanecer con los ojos abiertos aún mientras duerme, la que ha hecho que se le asocie siempre con la figura del Príncipe, del Soberano que debe permanecer siempre vigilante. Como hemos

¹⁸ *Ibid.*, p. 218.

¹⁹ Rodríguez de Ceballos, Alfonso, “Retrato de Estado...”, *op. cit.*, p. 103.

²⁰ Martínez Ripoll, Antonio, “Diego Velázquez, Hechura de Olivares, y sus simulacros de Monarquía” en *Velázquez (1599-1999) Visiones y Revisiones*, Córdoba, 1999 (publicado en 2002), p. 131.

²¹ Sobre este tema véase Ruiz Rodríguez, José Ignacio, *Las Órdenes Militares castellanas en la Edad Moderna*, Madrid, 2001, pp. 56-72.

²² Harris, Enriqueta, “La misión de Velázquez...”, *op. cit.*, p. 115.

²³ González de Zárate, Jesús María, “Las claves emblemáticas en la lectura del retrato barroco” *Goya*, 1985, n^{os}. 187-188, p. 62. Santiago Sebastián en su artículo “La emblemización...”, *op. cit.*, pp. 197-198, al hablar de los tres elementos que aquí analizamos, águila, león y espejo, repite básicamente lo que ya había dicho años antes González de Zárate, por eso no le citamos.

²⁴ Saavedra Fajardo, Diego, *Idea de un Príncipe político-cristiano representada en cien Empresas*, Edición de Sagrario López (Cátedra), Madrid, 1999, Empresa 45, pp. 540-544.

dicho, con este sentido aparece el león en Plinio, Aristóteles, Horapollo pasando a la edad media y después lo encontramos también en Alciato, Horozco, Valeriano, etc²⁵.

Pero es que además el león también significa el reino de León que junto a la Corona de Castilla, formaba el corazón de la Monarquía Hispánica²⁶.

Otro elemento significativo son las águilas de bronce dorado que actúan de marco de los espejos colgados sobre el bufete. De nuevo encontramos como el águila adquiere una trascendental importancia para los Habsburgos convirtiéndose en parte fundamental de su distintivo heráldico. No en vano, el águila es imagen del príncipe fuerte y poderoso²⁷. Y ambos, león y águila, se asocian para representar la Monarquía²⁸, reflejando la grandeza de quien dirige sus destinos²⁹. En este sentido, es importante señalar que tradicionalmente se ha considerado al águila como el rey de los pájaros de la misma manera que el león lo es de las bestias³⁰. No extraña entonces que ambos animales formasen parte esencial del distintivo heráldico de la dinastía más poderosa de todos los tiempos. De hecho el águila asociada a la idea de grandeza, poder y majestad aparece desde la antigüedad y así es tomada posteriormente en la emblemática política tanto del siglo XVI como XVII haciendo siempre referencia al príncipe poderoso como hemos dicho. Así aparece por ejemplo en la citadísima empresa XXII de Saavedra Fajardo donde dice “Si bien el consentimiento del pueblo dio a los príncipes la potestad de la justicia, la reciben inmediatamente de Dios, como vicarios suyos en lo temporal. Águilas son reales, ministros de Júpiter, que administran sus rayos, y tienen sus veces para castigar los excesos y ejercitar la justicia, en que han menester las tres calidades principales del águila: la agudeza de la vista, para inquirir los delitos; la ligereza de sus alas, para la ejecución; y la fortaleza de sus garras, para no aflojar en ella”³¹. Similares ideas encontramos también en Juan de Borja: “cuanto mayor es el poder, que los príncipes tienen en la tierra, tanto es mayor la obligación que tienen de reconocerle de mano de Dios, de quien proceden toas las grandezas, mandos y señoríos, mostrándoles agradecidos, con emplear el mismo poder, y grandeza, que les ha dado, en ser celadores, y vengadores de su gloria, y honra: por este el mas acepto servicio, que le pueden hazer: Esto se puede dar bien a entender con esta empresa del aguila con el rayo en la mano, y la letra que dize, Divinae Vindictae. Que quiere decir, *De la Divina vengança*. Porque como el aguila sea la ave de Júpiter, y el rayo las armas, con que los Antiguos dezian que castigava: Asi el Príncipe que tomare esta Empresa, dará a entender, que reconoce bien lo que ha recibido de Dios, con declararse, y publicarle por Ministro de su divina vengança contra los enemigos de su santo nombre”³².

Precisamente una de las cualidades que se otorgaban al águila, la fortaleza de sus garras, y que debía también ser propia de los gobernantes virtuosos en la ejercitación de la justicia,³³ es la que permite sostener los grandes espejos venecianos que dieron nombre a tan significativa

²⁵ González de Zárate, Jesús María, “Saavedra Fajardo y la literatura emblemática”, *Traza y Baza*, 1985, nº 10, p. 38.

²⁶ Orso, Steven, *Philip IV...*, *op. cit.*, p. 92.

²⁷ González de Zárate, Jesús María, “Las claves emblemáticas...”, *op. cit.*, pp. 60-62.

²⁸ Arbeteta Mira, Leticia, “Cordero y León. Carlos II en el Salón de los Espejos”, *Reales Sitios*, 1993, nº 118, p. 37.

²⁹ González de Zárate, Jesús María, “Las claves emblemáticas...”, *op. cit.*, p. 60.

³⁰ Orso, Steven, *Philip IV...*, *op. cit.*, p. 92.

³¹ Saavedra Fajardo, Diego, *Idea de un príncipe...*, *op. cit.*, empresa XXII, pp. 369-370.

³² Borja, Juan de, *Empresas Morales*, Bruselas, 1680, Edición facsímil, Madrid, 1981, pp. 96-97.

³³ González de Zárate, Jesús María, “Las claves emblemáticas...”, *op. cit.*, p. 60.

estancia. En este sentido, el espejo venía a ser la imagen del príncipe prudente y compendio de virtudes en quien se debía mirar el pueblo como ejemplo sin mácula³⁴. Saavedra en su empresa XXXII compara al Príncipe con el espejo, asociación de ideas que era común en la emblemática de la época: “Espejo es público en quien se mira el mundo. Así lo dijo el rey Don Alonso el Sabio tratando de las acciones de los reyes, y encargado del cuidado de ellas: porque los hombres tomen ejemplos de ellos, de lo que les ven hacer, y sobre todo dijeron de ellos que son como espejos en que los hombres ven su semejanza de apostura, o de enatienza”³⁵ y en otra parte del texto que acompaña a la empresa insiste en esa ida del príncipe como ejemplo de virtudes reflejadas cual espejo, que es imagen de la Verdad “No solamente por sí mismo se representa el príncipe espejo a sus vasallos, sino también por su Estado, el cual es una idea suya. Y así en él se ha de ver, como en su persona, la Religión, la Justicia, la Benignidad y las demás virtudes dignas del imperio”³⁶. Similares ideas encontramos en el emblema XXVIII de Solórzano en el que aparecen unas moscas tratando de posarse sobre un espejo, sin conseguirlo; lo que nos habla de la necesidad de que el príncipe se mantenga puro, limpio, virtuoso (espejo), sin vicios que lo ensucien (moscas) pues él es el espejo, el modelo, en el que se mira el pueblo como ejemplo a seguir³⁷. Mendo, utilizando el mismo grabado de Solórzano insiste sobre el tema en su Emblema VIII donde señala: “Así el Príncipe ha de ser espejo de su reino, en quien se miren sus vasallos, y compongan sus costumbres para esto debe conservar pureza cristalina de virtudes sin manchas, y fealdad de vicios”³⁸. Muy relacionado con todo este sistema de construcción icónica, en base al sutil juego simbólico del conjunto águilas-espejos y que completaría su significación, está otro elemento que debe ser tenido en cuenta, asociado al águila: los rayos bronceados que aparecen también en la parte superior del marco de los espejos. En este sentido, sabido es que Júpiter había escogido como atributo el águila porque se consideraba que no podía ser atacado por los rayos, instrumentos que el Dios de los dioses utilizaba como medio para castigar los delitos, y porque es el único animal que puede volar en dirección al sol, haciendo referencia a la virtud como dijimos. Esta interpretación asumida desde la antigüedad aparece con profusión en los tratados de emblemática política, uniendo siempre la imagen del águila, asociada con la grandeza y el poderío del Príncipe, como hemos visto, con los rayos que hacen referencia a una de las funciones fundamentales del “oficio” del Príncipe; la administración de justicia como vicarios de Dios en la Tierra. Así lo hemos visto en la empresa XXII de Saavedra Fajardo cuando afirma: “Águilas son reales, ministros de Júpiter que administran sus rayos, y tienen sus veces para castigar los excesos y ejercitar justicia” y en Juan de Borja³⁹ y también cuando afirma “Lo que se da a entender con esta empresa del rayo, insignia muy conocida de Júpiter, con la letra que dize PROCVL. Que quiere decir, Lejos, Y significa, que deve el hombre huir de todos los príncipes poderosos, por el peligro que hay en tratar con ellos, y dificultarlos, y cayendo en su desgracia,

³⁴ Gállego, Julián, *Visión y símbolos...*, op. cit., pp. 224-225; González de Zárate, Jesús María, “Las claves emblemáticas...”, op. cit., p. 55.

³⁵ Saavedra Fajardo, Diego, *Idea de un príncipe...*, op. cit., empresa XXXIII, p. 451.

³⁶ *Ibid*, p. 459.

³⁷ González de Zárate, Jesús María, *Emblemas Regio-Políticos de Juan de Solórzano*, Madrid, 1987, pp. 67-68.

³⁸ Mendo, Andres, *Príncipe perfecto y ministros ajustados*, Lyon, 1662, p. 40.

³⁹ Véase lo dicho más arriba respecto al águila.

ponerse a peligro de ser destruidos de sus rayos”⁴⁰. Todas estas empresas se ilustran con grabados en donde aparece al águila indisolublemente asociado a los rayos que suele portar en sus garras. Pero quizá la representación más gráfica de toda esta compleja asociación de ideas la contemplamos en el grabado que ilustra el emblema VIII de Juan de Solórzano en el que aparecen juntos todos los elementos que venimos comentando; así el propio Júpiter cabalga sobre el águila mientras porta en su mano derecha los rayos y en la izquierda el cetro.

La presencia de todo este mobiliario, se une, como veremos a continuación, a la propia decoración pictórica de la sala para dotar al retrato de un profundo y complejo sentido iconológico.

Los espejos que aquí aparecen nos descubren todavía otro elemento clave del que ya adelantamos algo anteriormente. Uno de los espejos refleja la parte posterior de la cabeza del rey y, sobre todo, la pared opuesta en la que son visibles varios cuadros, dos de los cuales tienen una importancia fundamental a la hora de descifrar la retórica del retrato. Se trata del gran retrato ecuestre de Felipe IV pintado por Rubens en 1628 que conocemos gracias a la copia de los Uffizi ya que el original se perdió en el incendio de 1734 (fig.107). A su lado es perceptible, con gran dificultad en el ejemplar de Oviedo y de manera más clara en el de Berlín, el suplicio de *Ticio* realizado por Tiziano que hoy se encuentra en el Museo del Prado (fig. 108). Debemos fundamentalmente a Steven Orso⁴¹ nuestro conocimiento actual del programa pictórico que



Fig. 107. *Felipe IV a Caballo*, Rubens (copia de los Uffizi), Florencia.

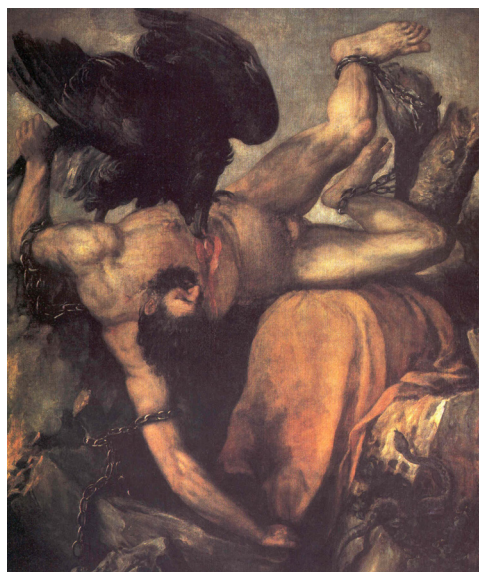


Fig. 108. *Ticio*, Tiziano, Madrid Museo del Prado.

decoró el Salón de los Espejos. Allí se colocaron algunos de los mejores cuadros de la colección real, realizados por los más famosos pintores, y se decoró el techo con pinturas al fresco realizadas por los más famosos fresquistas del momento junto a los que trabajaron el mismo Carreño y su compañero Rizi, todos bajo la atenta supervisión de Velázquez en su faceta de decorador⁴². Orso no sólo reconstruyó el programa sino que intentó buscarle un significado que

⁴⁰ Borja, Juan de, *Empresas Morales...*, *op. cit.*, pp. 88-89.

⁴¹ Orso, Steven, *Philip IV...*, *op. cit.*, pp. 32-117. Se trata del estudio más completo sobre el Salón de los Espejos.

⁴² Sobre este aspecto de Velázquez véase Bonet Correa, Antonio, “Velázquez, arquitecto...”, *op. cit.*, pp. 215-249.

va mucho más allá de lo meramente decorativo y que resulta de fundamental importancia en el tipo de retrato que ahora analizamos.

A través de los lienzos que se colgaron se trató de elaborar un complejo programa destinado a la glorificación de los monarcas hispanos de la Casa de Austria mostrándoles como príncipes católicos cuyo cometido divino era la defensa y propagación de la fe católica a través de su poder político y poderío militar⁴³, misión que iban heredando dinásticamente los sucesivos monarcas hispanos. En este contexto adquieren fundamental importancia algunos de los lienzos allí colgados como el *Carlos V en la batalla de Mühlberg* (fig. 109), el retrato alegórico de *Felipe II después de la victoria de Lepanto* (fig. 110), ambos de Tiziano, y *Felipe III y la expulsión de los Moriscos* de Velázquez (perdido). Todos ellos alusivos a las victorias de los monarcas hispanos haciendo prevalecer la fe católica sobre los infieles bien sean protestantes, turcos o moros⁴⁴.



Fig. 109. *Carlos V en la batalla de Mühlberg*, Tiziano, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 110. *Felipe II, después de la victoria de Lepanto, ofrece al cielo al príncipe don Fernando*, Tiziano, Madrid, Museo del Prado.

Pero es que además “quedó la pieza tan hermosa, que deleita los ojos, recrea la memoria, aviva el entendimiento, se apacienta el ánimo, se incita la voluntad, y está finalmente publicando todo majestad, ingenio y grandeza”⁴⁵. Valga la cita como resumen significativo de lo que se pretendió con el programa decorativo del Salón de los Espejos.

Sin embargo, en esta línea dinástica que hemos trazado de los monarcas católicos por excelencia, faltaría todavía un retrato real que es precisamente el que se refleja a través del espejo; el *retrato ecuestre de Felipe IV* por Rubens. Es evidente que dicha disposición (el espejo reflejando el retrato ecuestre y el *Ticio* de Tiziano) no es fruto del azar sino que responde a un programa pensado y buscado intencionadamente con el fin de aumentar el significado alegórico

⁴³ Orso, Steven, *Philip IV...*, op. cit., pp. 89-90.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 90-92.

⁴⁵ Palomino, Antonio, *El museo pictórico...*, op. cit., p. 255.

y moralizante del retrato de Carlos II⁴⁶. Felipe IV está representado como experto jinete sobre un caballo en la complicada posición de corveta, saltando sobre una serpiente, imagen del pecado y la herejía; sobre su espalda dos angelotes colocan la bola del mundo indicando la responsabilidad de Felipe IV como protector del catolicismo en todo el mundo; en la parte superior guían al soberano las personificaciones de la Divina Justicia y la Fe Católica que le ofrece la corona de laurel como príncipe victorioso. Es decir, se representa a Felipe IV, padre de Carlos II, como defensor del catolicismo y enemigo de la herejía⁴⁷.

Con este retrato se está expresando pues la legitimidad y continuidad dinástica que supone Carlos II, al mismo tiempo que se le define como príncipe católico y se le recuerda la labor política de su padre como buen gobernante y, por tanto, su deber de continuar con la real misión de defensor mundial del catolicismo venciendo a los enemigos de la Fe⁴⁸.

El otro cuadro que se observa por reflexión es el *Ticio* de Tiziano. Ticio era uno de los hijos de Júpiter nacido fuera del matrimonio; para evitar la ira de la Juno, se ocultó en la Tierra. Se enamoró de Leto, la madre de Apolo y de Diana, a la que intentó violar, por ello fue encadenado a los Infiernos y condenado a un suplicio eterno, pues dos buitres acuden a devorarle el hígado que no dejaba de reproducirse con lo que las aves le atormentaban continuamente. La presencia de este cuadro también ha sido interpretada en sentido pedagógico apuntando al justo castigo de los que osen atentar contra el poder divino y humano⁴⁹, es decir, actuaría como amenazante recuerdo de quienes pretendan quebrantar la autoridad del rey⁵⁰. Completaría esta interpretación los rayos bronceados de Júpiter que aparecen representados en la parte superior del marco de los espejos, por cuanto eran el instrumento utilizado por Júpiter para castigar a los que pretendían desafiar el poder del padre de los dioses⁵¹. Frente a esta interpretación de la fábula de Ticio, Santiago Sebastián, basándose en el texto de la *Philosophia secreta* de Pérez de Moya, apuntó la posibilidad de que recordase que el rey no debe dejarse dominar por el pecado de la lujuria, puesto que por encima de él se encontraría la Justicia divina actuando de freno⁵².

Sea como fuere, lo que parece claro es que Carreño, en este tipo de retrato, siguió al maestro Velázquez, dotándole de un sentido pedagógico y moralizante, situando, como hizo el gran pintor sevillano en *Las Meninas*, al personaje dentro de un marco pictórico en el que los cuadros que se aprecian al fondo, potencian el significado simbólico y alegórico del propio retrato⁵³; a lo que unió las experiencias anteriores de Herrera Barnuevo aprovechando en clave simbólica la presencia real, como parte del mobiliario, de águilas y leones que refuerzan de paso el mensaje del cuadro. En este sentido, Carreño coloca a Carlos II (luego veremos que también a Mariana de Austria), en un espacio real, el Salón de los Espejos, pero en el que todo lo que le rodea, incluyendo el propio Salón, adquiere un profundo sentido simbólico. Y es aquí donde encontramos una de las diferencias fundamentales entre lo que había sido el modelo anterior de retrato regio y las nuevas necesidades representativas surgidas en el inicio mismo del reinado de

⁴⁶ Sebastián, Santiago, "La emblemización...", *op. cit.*, p. 198.

⁴⁷ Orso, Steven, *Philip IV...*, *op. cit.*, p. 91

⁴⁸ *Ibid.*, p. 181.

⁴⁹ *Ibidem.*; Pérez Sánchez, Alfonso, *Juan Carreño...*, *op. cit.*, p. 73

⁵⁰ Rodríguez de Ceballos, Alfonso, "Retrato de Estado...", *op. cit.*, p. 104.

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² Sebastián, Santiago, "La emblemización...", *op. cit.*, p. 199.

⁵³ *Ibid.*, pp. 198-199.

Carlos II. Por ejemplo, en todos los retratos de Felipe IV pintados por Velázquez, encontramos magníficamente representado el concepto de serena Majestad, grave y distante tan sólo por la mera presencia mayestática del Rey acompañado sólo de pequeñas sutilezas simbólicas; pero siempre en un espacio irreal, inexistente, podríamos llegar a decir incluso que sin espacio; lo que nos transmite la atemporalidad de la Majestad Regia; el concepto de disimulación honesta, es decir, “la imagen austera, grave y sencilla de los monarcas españoles que sin embargo consiguen proyectar de manera apabullante y sobrecogedora la majestad soberana”⁵⁴. Sin embargo, en Carlos II encontramos precisamente el concepto contrario, el de la *simulación* de lo que no es, de lo que por si sólo no transmite. De ahí que se haga necesario representarlo en un espacio real, identificable, que ayude a proyectar esa Majestad y dignidad real, ese poder que los demás soberanos de la Casa de Austria debían *disimular* para no turbar la tranquilidad del común de los mortales con la sola contemplación de uno de sus retratos. Es decir, mientras que en los retratos de Felipe IV pintados por Velázquez y en general en los de toda la dinastía, la construcción y proyección de la Majestad real se consigue a través de la sola presencia del monarca, en el caso de Carlos II es el espacio circundante el que debe suplir las carencias auto representativas del rey. Aunque creemos que también habría que considerar el hecho de que durante el reinado de Carlos II encontramos un doble problema en este sentido: parece claro que el Rey no era capaz de transmitir por si sólo el concepto de Majestad imperante sobre todo desde época de Felipe II, por lo cual se hacía necesario “simularla” a través de todo ese juego simbólico-teatral del espacio real circundante, pero también es cierto que, desgraciadamente para él, tampoco contó con la ingente personalidad de un Velázquez que supiera captar y plasmar en el lienzo esa idea con la magistralidad que lo hizo el pintor sevillano.

Sin embargo, a pesar de esa aparente “realidad” hay elementos en el cuadro que nos responden a la realidad física. Como ya advirtió Orso⁵⁵, en ninguno de los ejemplares que pintó Carreño de este tipo de retrato, el *Felipe IV ecuestre* de Rubens, y el *Ticio* de Tiziano, aparecen invertidos, como en realidad deberían verse en el espejo en el que se encuentran reflejados; lo cual no parece que se deba a descuido del pintor, sino más bien a la intención de hacerlos perfectamente reconocibles por todos aquellos que los contemplasen para potenciar así la fuerza del mensaje que a través de ellos se quiere transmitir: la legitimidad y continuidad dinástica y el peligro que corren aquellos que atenten contra la Divinidad y osen desafiar el poder real; lo cual viene a reforzar la idea de que la presencia de dichos cuadros en el retrato, así como de los demás elementos de la decoración del Salón, no es casual, sino deliberadamente buscada y perfectamente pensada⁵⁶.

Faltaría por comentar el gran cortinón rojo que enmarca la composición por la izquierda y sirve al mismo tiempo de imaginado baldaquino o dosel que reviste de majestad regia al retratado⁵⁷.

Como ya indicamos, el primero de la larga serie de este modelo de retrato oficial que presenta a Carlos II situado en el mismo espacio y con análoga pose o actitud, es el del museo de

⁵⁴ Martínez Ripoll, Antonio, “Diego Velázquez...”, *op. cit.*, p. 133.

⁵⁵ Orso, Steven, *Philip IV...*, *op. cit.*, p. 77.

⁵⁶ Morán Turina, Miguel, “Reinterpretando a Velázquez: Carreño y el retrato de Carlos II”, en *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid-Roma, 2003-2004, p. 72.

⁵⁷ Gállego, Julián, *Visión y símbolos...*, *op. cit.*, p. 225.

Bellas Artes de Asturias (Cat. PC13), que apareció en 1979, lo que ha motivado que todos los investigadores que se dedicaron al estudio de los retratos del rey en esta época lo desconocieran por completo, situándose como primer ejemplar o prototipo el del Museo de Berlín (Cat. PC14) de 1673 considerado por Marzolf como el único ejemplar firmado y fechado de este tipo de retrato⁵⁸. Efectivamente conviene indicar, como ya advirtió Beruete⁵⁹, que son escasos los retratos reales que Carreño firmo y fechó. Concretamente de la serie del Salón de los Espejos, sólo lo están el de Oviedo y el de Berlín que, curiosamente, junto con el ejemplar del Prado (Cat. PC15), son los de mayor calidad, quizá porque los ejemplares de mayor importancia en función de su destino sí se firmaban⁶⁰. Pero tal vez exista en esto simplemente una razón de prestigio y prurito profesional del propio pintor, pues si el cuadro iba destinado a una corte extranjera parece más lógico que él quisiese mostrar orgulloso su firma como pintor de Cámara para que fuese reconocido, algo que no era necesario en la Corte de Madrid, donde de sobra era conocido el nombre de Carreño.

Puesto que casi todos los ejemplares conocidos están sin firmar, resulta muy complicado datarlos exactamente y sólo nos podemos basar en la edad aparente del rey por comparación con los que si lo están o los que, aunque sin firma expresa, si los tenemos perfectamente documentados⁶¹.

Este modelo debió alcanzar un notable éxito a juzgar por la multitud de copias y repeticiones conocidas del mismo esquema que debieron ir a parar a diversos destinos. Como dijimos, la función principal del pintor de Cámara era el suministro de retratos oficiales de la familia real. Era frecuente que se estableciera un modelo, como es el caso, y que, por necesidades oficiales, se repitiese hasta la saciedad para atender las demandas de la imagen real en palacios, multitud de dependencias del Estado, salones, oficinas, en las que la efigie del rey debía presidir⁶² reuniones, asambleas, juntas; a lo que se unía los pedidos de ciudades, villas, nobles que solicitaban la imagen del monarca⁶³, etc. Esto implicaba grandes cantidades de pedidos de retratos reales y el encargado de servirlos era precisamente el pintor de Cámara. Como es de suponer, Carreño no podía atender él solo a tal cantidad de encargos, por eso la participación del taller había de ser obligada, de ahí la enorme cantidad de réplicas sin firmar de calidades muy diversas, en las que los discípulos copiarían el prototipo creado por el maestro, bajo su supervisión para que fueran “conforme a decoro”; o incluso las repeticiones ligeras que el mismo Carreño podría haber realizado de su propia mano sin demasiada entrega o dedicación.

En un documento de 1678 en que se enumeran los cuadros realizados por Carreño para el servicio real desde 1671 hasta esa fecha, se citan hasta dieciséis retratos de sus majestades (de Carlos II y de la reina madre Doña Mariana) formando pareja: “Dos para enviar a Francia en el año de 1671; Dos que de orden de Su majestad remitió mi señora la marquesa de los Vélez al

⁵⁸ Marzolf, Rose Mary Ann, *The life and work...*, op. cit., p. 156. Hernández, Perera, Jesús, “Pinturas de Juan Carreño de Miranda en el museo Lázaro Galdiano”, *Goya*, 1957, nº, 19, p. 8; ya señalaba que no contamos con retratos de Carlos II fechados hasta 1673.

⁵⁹ Beruete y Moret, Aureliano de, *Conferencias de Arte*, Madrid, 1924, p. 175.

⁶⁰ Pérez Sánchez, Alfonso, *Carreño, Rizi, Herrera...*, op. cit., p. 218.

⁶¹ Tal es el caso del de la Colección Harrach o el pintado para el Duque de Sessa.

⁶² No se olvide que el retrato del rey equivale casi a su presencia; véase Gállego, Julián, *Visión y símbolos...*, op. cit., p. 217.

⁶³ Beruete y Moret, Aureliano, *Conferencias...*, op. cit., p. 176.

arzobispo de Tolosa que fue embajador; Dos para el Señor emperador, que los llevó el Conde de Peting (Potting) su embajador; Quatro para el palacio de Valladolid y para la Huerta que llaman del Rey; Dos que se hicieron para el Escorial y se pusieron en la celda prioral; Dos para el Señor emperador, que los llevó el Conde de Arach (Harrach) su embajador; y los otros dos que se hicieron para Francia, y los llevó el embajador Marqués de Vilars”⁶⁴.

Como es de suponer resulta muy complicado por no decir imposible identificar y localizar todos los retratos mencionados y si existen actualmente puesto que era habitual mover los retratos de un lugar a otro según la necesidad⁶⁵. Respecto a los del rey, ya hemos dicho que se conocen muchos ejemplares o réplicas de calidad diversa debido a la obligada participación del taller⁶⁶.

Lo que sí parece claro es que el prototipo y cabeza de serie es el del museo de Oviedo, lo que no implica que fuese necesariamente el primer retrato que Carreño pintó del rey, aunque sí el primero oficial. En este sentido, como ya señaló Sánchez Cantón, resulta muy complicado asegurar cual fue el primer retrato del rey pintado por Carreño⁶⁷, porque cabe pensar que no pintase el de Oviedo directamente, sino que anteriormente realizase algún retrato a modo de estudio y acercamiento, función que podría haber tenido el busto del Museo Lázaro Galdiano (Cat. PC33) o el retrato de tres cuartos del Palacio de la Legión de Honor de San Francisco (Cat. PC31). En cualquier caso, el ejemplar del museo de Oviedo resulta el más espacioso y atmosférico al presentar una mayor distancia entre el borde del lienzo y los pies del monarca, quedando la figura del rey más alejada dando la sensación de más infantil⁶⁸. Precisamente en esto encontramos una de las escasas diferencias (a parte de la ligera variación de los rasgos del monarca al hilo de su desarrollo físico) entre las numerosas repeticiones, pues en ejemplares posteriores en que se intenta dotar al monarca de un aspecto más adulto, esa distancia se acorta y el monarca resulta más cercano al espectador para dar la sensación de más crecido, llenando con su figura el espacio del cuadro⁶⁹.

El siguiente ejemplar en fecha y en calidad es el del Museo de Berlín, de 1673, cuando el rey contaba con doce años, frente a los diez del de Oviedo, aunque la diferencia de edad apenas es perceptible. De esa misma fecha debe ser el ejemplar del Prado (Cat. PC15) que se relaciona más con el de Berlín que con el de Oviedo por presentar un ligero mayor acercamiento de la figura del rey para hacerle parecer más adulto. Angulo incluso consideró que el ejemplar del Prado era anterior en ejecución al de Berlín⁷⁰, firmado y fechado, quizá porque éste estaría destinado a una corte extranjera en la que el nombre de Carreño no era conocido como sí sucedía en Madrid⁷¹. Ambos son considerados por Sánchez Cantón⁷², como precedidos del de medio

⁶⁴ Marzolf, Rose Mary Ann, *The life and work...*, op. cit., pp. 226-227, documento nº 23.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 78.

⁶⁶ Pérez Sánchez, Alfonso, *Juan Carreño...*, op. cit., p. 73.

⁶⁷ Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Los retratos...*, op. cit., p. 148.

⁶⁸ Pérez Sánchez, *Juan Carreño...*, op. cit., p. 73.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Angulo, Diego, *Pintura del siglo XVII. Ars Hispaniae*, vol. XV, Madrid, 1971, p. 270.

⁷¹ Véase más arriba lo dicho sobre este tema.

⁷² Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Los retratos...*, op. cit., p. 149.

cuerpo que Beruete situó en la Colección Frick de Nueva York⁷³ y que, hasta donde tengo noticia, se encuentra en el Palacio de la Legión de Honor de California (Cat. PC31)⁷⁴, estudiado por Marzolf que sin embargo lo estima de fecha algo posterior, en torno a 1674⁷⁵, lo que resulta prácticamente imposible comprobar únicamente en base a la edad aparente del rey como pretende Marzolf, con una diferencia de tan sólo un año.

A esos mismos años deben corresponder también el magnífico ejemplar de la colección BBVA (Cat. PC16), análogo al del Prado, y el más flojo del Museo de Bellas Artes de Valenciennes (Cat. PC17).

En los ejemplares sucesivos, iremos viendo modificarse el rostro del monarca, adquiriendo un aspecto adolescente y poco a poco más adulto⁷⁶ introduciendo también para ello ligeras modificaciones en el esquema general creado por el de Oviedo, como son el mayor acercamiento de la figura del rey, trayéndola a primer término para hacerle parecer más adulto y el cambio en el peinado, que a partir de los ejemplares datables hacia 1675-1676 ya no será con la raya a un lado como era habitual en los de Oviedo, Berlín y el Prado, sino que ahora aparecerá con raya en medio dividiendo la larga cabellera rubia en dos crenchas iguales que le caen sobre los hombros; peinado que debió considerarse propio de mayor edad⁷⁷. Otra novedad es que ahora el Toisón de Oro no pende la botonadura de la chaqueta como en los ejemplares anteriores, sino que cuelga de un cordón o cadena. Estos cambios aparecen por primera vez en los ejemplares que el Prado tiene depositado en el Museo Balaguer de Villanueva y Geltrú (Cat. PC18) o el del Museo Provincial de Córdoba⁷⁸ (Cat. PC19) y se mantendrán en los ejemplares posteriores. Así pues, a este tipo corresponderían también los dos ejemplares del Escorial, uno en la Biblioteca (Cat. PC20) y otro en el Museo (Cat. PC21); el de la Colección Stirling Maxwell de Glasgow (Cat. PC22) o el más tardío pintado para el Duque de Sessa documentado en 1678 (Cat. PC24).

Aún podríamos señalar varios ejemplares más que responden al mismo esquema general creado con el de Oviedo como el de la Colección Mateu Pla de Barcelona y otros muchos.

Como se podrá imaginar entre todos ellos encontramos diversas calidades como corresponde a obras salidas del obrador del maestro para dar satisfacción a las necesidades “representativas” de la presencia del retrato del rey.

Quizá el retrato más impactante de Carlos II pintado por Carreño sea el de la Colección Harrach documentado en 1677, que lo presenta ataviado con el deslumbrante hábito de la Orden del Toisón de Oro (Cat. PC23). Si bien Velázquez retrato en infinidad de ocasiones a Felipe IV, nunca le revistió con el manto regio de la Orden del Toisón de Oro⁷⁹. Aún así no es un modelo nuevo sino que podemos encontrar antecedentes en el de Felipe II⁸⁰ o en el de Felipe III pintado

⁷³ Beruete y Moret, Aureliano de, *Conferencias...*, op. cit., pp. 176-177. También considera este retrato como modelo para pintar el de Berlín, aunque califica el del Prado como repetición de mediana calidad.

⁷⁴ Marzolf, Rose Mary Ann, *The life and work...*, op. cit., pp. 79 y 157.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Pérez Sánchez, Alfonso, *Juan Carreño...*, op. cit., p. 73.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 73-74; Pérez Sánchez, Alfonso, *Carreño, Rizi, Herrera...*, op. cit., p. 222.

⁷⁸ Pérez Sánchez, Alfonso, *Juan Carreño...*, op. cit., p. 74.

⁷⁹ Sebastián, Santiago, “La emblemización...”, op. cit., p. 196.

⁸⁰ Sánchez Cantón, *Los retratos...*, op. cit., p. 149. Expuesto en *Felipe II, un monarca y su época. La Monarquía Hispánica*, El Escorial, 1998, nº 278, pp. 522-523.

por Pantoja⁸¹, ambos ataviados de la misma guisa. En realidad, la composición general y el escenario, mantiene el mismo esquema de los retratos oficiales desde 1671 variando la indumentaria⁸² e incluyendo sobre el bufete soportado por leones la corona y el cetro. Se ha señalado repetidamente el tremendo contraste existente entre el majestuoso tocado de Gran Maestre de la Orden del Toisón de Oro y la débil y quebradiza apariencia de un monarca al que le venía grande y que da la sensación de apenas poder mantenerse en pie sin caer abrumado por su peso⁸³. Díez del Corral interpretó este espléndido retrato⁸⁴, que nos muestra la culminación de Carreño como pintor barroco de aparato⁸⁵, en base a la significación política que el Toisón de Oro tenía para la Casa de Austria, en un intento propagandístico de fortalecimiento de una situación de inestabilidad política, presentando al rey como expresión máxima de la Majestad, la Realeza y el Poder. De ahí el deslumbrante atuendo unido a la explicitación de los atributos de la majestad real por excelencia, la corona y el cetro colocados sobre el bufete que actúa así como pedestal de aquellos⁸⁶. Atributos que, aunque ausentes en los retratos anteriores de los Austrias españoles, aparecen con relativa frecuencia, como hemos visto, en los de Carlos II⁸⁷ y en los que éste necesitaba apoyarse de manera constante para suplir lo que por sí mismo no era capaz de transmitir.

Rodríguez de Ceballos ha señalado otra posible explicación al porqué se representó de esta manera al soberano, en relación con su destinatario. El cuadro fue un regalo personal de la reina madre (junto con otro retrato de ella misma) al embajador imperial Conde de Harrach que se despedía de la Corte de Madrid en 1677. Éste había sido investido caballero de la Orden del Toisón en 1668. Quizá Doña Mariana, sabedora de tal circunstancia, quiso obsequiar al embajador, con el que había mantenido muy buenas relaciones, con un retrato de su hijo como Gran Maestre de la Orden a la que él pertenecía y que por tanto le resultaría mucho más cercano que uno en que se le representase como rey de la monarquía Católica⁸⁸.

Como bien a señalado Pérez Sánchez, a nuestros ojos, conocedores de las circunstancias históricas y personales que rodearon a Carlos II durante toda su vida, este impresionante retrato, que no deja de serlo por su calidad estética y técnica, nos transmite más bien la sensación de debilidad de un Carlos II enfermizo⁸⁹, que no es capaz en absoluto de transmitir la dignidad real como si lo hacía, por ejemplo, su padre con su sola presencia sin necesidad de arroparse de ningún atributo⁹⁰. Sin embargo, en la época, la visión de tan impresionante retrato debía mover al respeto que merecía la simple contemplación del todavía poderoso Rey Católico, expresión última de la Majestad y el Poder.

⁸¹ Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II, Madrid, 1990, nº 45, p. 155.

⁸² Pérez Sánchez, Alfonso, *Juan Carreño...*, op. cit., p. 74; Id., *Carreño, Rizi, Herrera...*, op. cit., nº 47, p. 226.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Díez del Corral, Luis, "Meditación ante un cuadro de Carreño" en *Aspectos del Barroco: el ámbito de Carreño*, Avilés, 1985, pp. 155-174.

⁸⁵ Pérez Sánchez, Alfonso, *Juan Carreño...*, op. cit., p. 74; Id., *Carreño, Rizi, Herrera...*, op. cit., nº 47, p. 226.

⁸⁶ Gállego, Julián, *Visión y símbolos...*, op. cit., p. 220.

⁸⁷ Recuérdense los retratos infantiles del tipo creado por Herrera Barnuevo.

⁸⁸ Rodríguez de Ceballos, Alfonso, "Retrato de Estado...", op. cit., p. 105.

⁸⁹ Pérez Sánchez, Alfonso, *Carreño, Rizi, Herrera...*, op. cit., nº 47, p. 226.

⁹⁰ Salvo quizá la mesa que es mucho más sencilla que las aparatosas de los retratos de Carlos II y desde luego no sostiene ningún otro objeto que traduzca la majestad real porque no era necesario.

2. El primer matrimonio real y los retratos con armadura

En 1679, en ocasión de las bodas reales entre Carlos II y Maria Luisa de Orleáns, Carreño realizó un nuevo tipo de retrato oficial del rey, en el que aparece vestido con media armadura y cuyo mejor ejemplar es el que se guarda en el Museo del Greco en Toledo (Cat. PC26). En realidad, de nuevo el esquema general de la composición no difiere demasiado del modelo ya comentado puesto que se al sitúa al rey en el Salón de los Espejos, observándose el bufete sostenido por leones aunque el cortinón adquiere aquí mayor desarrollo ocultando los espejos. La diferencia estriba en que el rey aparece con distinta pose, vestido de armadura y encima del bufete se observan sobre un paño carmesí el casco y el guantelete⁹¹ de influencia Tizianesca⁹², uniendo así a la iconografía creada por el propio Carreño, la de experiencias anteriores y que sin duda Carreño pudo conocer y estudiar en las colecciones reales. Sirvan como ejemplo algunos retratos en que vemos a los reyes con similar atuendo como el retrato de Carlos V por Pantoja de la Cruz siguiendo a Tiziano (fig. 111), el de Felipe II de Tiziano (fig. 112) o el más cercano de Felipe IV con un león a los pies (fig. 113) de Velázquez y su taller, que debió estar en la misma sala para la que fue concebido el modelo iconográfico del retrato de Carlos II



Fig. 111. Pantoja de la Cruz, según Tiziano, *Carlos V*, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 112. Tiziano, *Felipe II*, Madrid, Museo del Prado.

armado. La otra diferencia fundamental es que al fondo se abre un ventanal a través del que resulta perceptible una batalla naval, que, junto a la armadura de almirante⁹³ que viste el rey, la

⁹¹ Dos de los atributos del poder guerrero que menciona Gállego. Véase Gállego, Julián, *Visión y símbolos...*, op. cit. p. 220.

⁹² Pérez Sánchez, Alfonso, *Juan Carreño...*, op. cit., p. 74; Id., *Carreño, Rizi, Herrera...*, op. cit., nº 54, p. 233.

⁹³ Beruete y Moret, Aureliano, *Conferencias...*, op. cit., p. 178.

bengala de general que porta, y el caso y el guantelete, confiere al retrato una significación bélica y militar⁹⁴ probablemente relacionada con las circunstancias del momento. Actividad guerra que era una de las responsabilidades inherentes a la propia condición de Rey. En este sentido, se ha señalado que quizá aluda a la acción conjunta de las flotas española y holandesa contra la ciudad de Mesina, sublevada contra la monarquía con apoyo francés, y que fue recuperada después de la firma de la paz de Nimega con Francia en 1678⁹⁵. Si esto fuera así y aceptando igualmente que este fuera el modelo de retrato enviado a Francia como carta de presentación para la negociación de los matrimonios reales, el retrato se convierte en un dardo envenenado enviado a Luis XVI de manera muy sutil..

Consta que en 1680, Carreño cobró en especie (a través de un traje por valor de 3344 reales), el importe de un retrato de Carlos II con armadura⁹⁶ que debió ser, como nos cuenta Palomino⁹⁷, el pintado en ocasión de las negociaciones de la boda real con María Luisa de Orleáns para enviarlo a Francia en 1679. Este lienzo, hoy perdido, debió ser el prototipo original, del que se hicieron varias repeticiones, entre las que se encuentra la firmada y fechada en 1681 depositada en el Museo del Greco (Cat. PC26); la de la Hispanic Society sin fechar (Cat. PC27) que se creyó poder identificar⁹⁸, sin demasiados argumentos, con el original citado por Palomino; y la del Monasterio de Guadalupe (Cat. PC28) también sin fechar, pero que fue enviada allí en 1683⁹⁹ formando pareja con el retrato de María Luisa de Orleáns también de Carreño y junto con el del nuncio Sabas Millini fechado en ese año. Tengo aún noticia¹⁰⁰ de la existencia de una cuarta réplica en la colección Lafora de Madrid.

En el inventario de Carlos II de 1700 se menciona un retrato de Carlos II armado en la “Quadra de Mediodía” o “Pieza de corte” en el Palacio del Monasterio de El Escorial, atribuido por el pintor Felipe de Silva, encargado de realizar la tasación de las pinturas, a Carreño¹⁰¹. Dicho retrato se puede identificar con el del Museo del Greco. La “Quadra de mediodía” es una estancia rectangular que probablemente fue utilizada como sala de audiencias privadas y como comedor del rey y que tiene dos magníficas puertas de marquetería en ambos testeros; hoy forma parte de las salas que acogen el impresionante museo de El Escorial. La decoración que recibió dicha sala merece la pena ser comentada. En un principio, la decoración pictórica estuvo compuesta por cuadros de carácter naturalista relacionados con el reino animal y vegetal. Sin embargo, Felipe IV promovió una reforma pictórica de todo el monasterio que incluyó el palacio privado; de esta forma el aspecto de la sala varió notablemente hacia 1667, ya en época de la regencia de Doña Mariana de Austria sustituyéndose los cuadros de asunto naturalista por

⁹⁴ Pérez Sánchez, Alfonso, *Juan Carreño...*, op. cit., p. 74; Id., *Carreño, Rizi, Herrera...*, op. cit., nº 54, p. 233.

⁹⁵ Rodríguez de Ceballos, Alfonso, “Retrato de Estado...”, op. cit., p. 106.

⁹⁶ Marzolf, Rose Mary Ann, *The life and work...*, op. cit., p. 229, documento 24.

⁹⁷ “Y últimamente hizo aquel célebre retrato armado del señor Carlos II, para enviar a Francia cuando se trató del casamiento de Su Majestad con la Serenísima Reina Doña Maria Luisa de Orleans”, Palomino, Antonio, *El Museo Pictórico...*, op. cit., tomo III, p. 408

⁹⁸ Mayer, Augusto L., “Cuadros españoles en colecciones americanas”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, junio 1915, pp. 107-108.

⁹⁹ Lo que nos ofrece una datación aproximada, como muy tarde en ese año.

¹⁰⁰ Angulo, Diego, “Retratos de Carlos II...”, op. cit., p. 309.

¹⁰¹ “Ytem otros dos retratos de el Señor Rey Don Carlos segundo y el otro de su Señoría ultima esposa del mismo tamaño. El de su Majestad de mano de Carreño y el de la Reyna nuestra Señora de un pintor moderno. El de su Majestad tasado en mil ducados y el otro en quinientos”; Fernández Bayton, Gloria, *Inventarios reales. Testamentaría del rey Carlos II, 1701-1703*, tomo III, Madrid, 1985, p. 93, nº 18.

lienzos de asunto religioso de Giordano y Guercino fundamentalmente. También se incluyeron cuatro retratos de la familia real de cuerpo entero, colocados en los dos lados cortos flanqueando las puertas de marquetería¹⁰²; así lo atestigua Santos en su descripción de El Escorial: “A los lados de las puertas que están en los testeros, ay cuatro retratos de personas reales, del Rey Felipe IV y de la Reyna María Ana de Austria, su segunda Muger”¹⁰³. Éstos fueron colocados en el lado occidental y se pueden identificar con los retratos de Felipe IV armado con un león a los pies de Velázquez y su taller (fig. 113)¹⁰⁴ y el magnífico retrato de Velázquez de la reina Mariana de Austria del Prado (fig. 114). “Y los que corresponden al otro [testero], son los de



Fig. 113. Velázquez y taller, *Felipe IV con un león a los pies*, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 114. Velázquez, *Mariana de Austria*, Madrid, Museo del Prado.

Don Carlos Segundo, nuestro Rey y Señor, y de la Emperatriz su Hermana, hijos de estos Señores Reyes”¹⁰⁵. Los autores y descripción de estos dos retratos son obviados, pero se ha pensado que fueran de Martínez del Mazo en base a la fecha de 1667, en que fueron colocados¹⁰⁶. Así, el de Carlos II podría responder al modelo del retrato de Carlos II a los cuatro años del Kunsthistorisches Museum de Viena, que, aunque ha sido atribuido a Carreño, por la edad parece evidente que debe corresponder a Martínez del Mazo¹⁰⁷. Cabe asimismo la posibilidad de que el modelo fuese el retrato atribuido a Mazo en el palacio de Hampton Court

¹⁰² García-Frías, Carmen, “Dos dibujos inéditos de los Aposentos Reales de San Lorenzo de 1755”, *Reales Sitios*, 2001, nº 150, pp. 20-23; Id., “La retratística de la Casa de Austria en el monasterio del Escorial” en *El Monasterio del Escorial y la pintura. Actas del simposium*, San Lorenzo del Escorial, 2001, pp. 414-419; Bassegoda, Bonaventura, *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el Monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, Barcelona, 2002, pp. 219-235.

¹⁰³ Santos, Fr., Francisco de los, *Descripción breve del monasterio de San Lorenzo*, Madrid, 1667, fol. 100 v.

¹⁰⁴ Velázquez, *op. cit.*, nº 72, p. 418.

¹⁰⁵ Santos, Fr., Francisco de los, *Descripción...*, *op. cit.*, fol. 100 v.

¹⁰⁶ García-Frías, Carmen, “La retratística...”, *op. cit.*, pp. 416-417.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

(Cat. PC2). También se ha señalado que el retrato del rey que aquí se colocó estaría muy próximo al de Herrera Barnuevo de la colección Gil (Cat PC4)¹⁰⁸, lo cual no resulta descabellado si pensamos que Mazo murió precisamente en 1667 y le sucedió en el puesto Herrera Barnuevo; quizá el retrato de la Quadra de Mediodía fuese uno de los primeros encargos en su nueva faceta como pintor de Cámara.

Respecto al retrato de la infanta Margarita que estaba colocado al lado del de su hermano, podría tratarse del retrato en que aparece de pie enlutada con Carlos II al fondo pintado por Mazo (Cat. PC58) hacia 1666, un año después de la muerte de su padre y el mismo año que caso con el emperador Leopoldo¹⁰⁹.

Posteriormente, estos dos últimos retratos fueron sustituidos, dentro de la lógica, por los retratos oficiales del rey ya adulto y su primera esposa María Luisa de Orleáns después de la boda de éstos en 1679, momento a partir del cual Carreño aborda este nuevo tipo de retrato del rey armado. Sin embargo, en las descripciones de Santos de 1681 y 1698, no se menciona dicho cambio sino simplemente reproduce el comentario anterior: “a los lados de las puertas, que están



Fig. 115. Carreño de Miranda, *María Luisa de Orleáns*, Cáceres, Monasterio de Guadalupe.

en los testeros ay cuatro retratos de personas reales”¹¹⁰. Dicha pareja de retratos se menciona por primera vez en el inventario de Carlos II de 1700 atribuidos, como dijimos, por el pintor Felipe de Silva, encargado de la tasación de las obras, el del rey a Carreño, mientras que el de la reina, “su última esposa” se considera obra de “un pintor moderno”¹¹¹. En consecuencia, el del rey se tasó en mil ducados, mientras que el de la reina en justo la mitad¹¹².

Como parece lógico, el inventario de 1700 se está refiriendo al retrato de Mariana de Neoburgo, no al de María Luisa de Orleáns, de ahí el comentario de “su última esposa”, que debió estar colocado allí tras la muerte de la primera mujer y el posterior enlace en 1689 con Mariana de Neoburgo. Es decir, como resulta coherente se sustituyó la imagen de la reina muerta por el retrato oficial de la nueva reina.

¹⁰⁸ Bassegoda, Bonaventura, *El Escorial como museo...*, op. cit., p. 225.

¹⁰⁹ García-Frías, Carmen, “La retratística...”, op. cit., p. 417; Bassegoda, Bonaventura, *El Escorial como museo...*, op. cit., p. 225.

¹¹⁰ Santos, Fr. Francisco de los, *Descripción Breve...*, op. cit., 1681, fol. 82v; 1698, fol. 97v.

¹¹¹ Fernández Bayton, Gloria, *Inventarios reales. Testamentaria...*, op. cit., tomo III, p. 93, nº 18.

¹¹² *Ibidem*.

Aún así, el retrato de Maria Luisa de Orleáns debió ser muy similar o incluso igual al pintado por Carreño para el Monasterio de Guadalupe (fig. 115). Este tipo debió ser el retrato oficial de la reina, realizado por el pintor de Cámara a su llegada a Madrid en 1680. El hecho de que también en Guadalupe exista una pareja de retratos del rey y la reina, en el que el del rey es copia del armado de Toledo, que fue el que debió estar en la “Quadra de Mediodía” haciendo



Fig. 116. Anónimo, *María Luisa de Orleáns*, Ayuntamiento de Avilés.



Fig. 117. Martínez del Mazo (atribuido), *María Luisa de Orleáns*, Alemania, colección particular.

pareja con el de sus sucesivas esposas; refuerza la idea de que el de Maria Luisa, que debió estar en vida de la reina en dicha estancia, sería muy cercano al de Guadalupe, pues resultaría demasiado casual que se eligiera, para formar pareja, esa tipología de manera aleatoria. Mas bien parece que se quiso enviar a Guadalupe una réplica de la pareja de retratos reales tal como se veían en la “Quadra de Mediodía”. Dicho de otro modo, si el retrato del rey armado de Guadalupe es copia del que había en la “Quadra de Mediodia”, también lo ha de ser el de Maria Luisa de Orleáns de un retrato perdido o desconocido que debió ser el que formaba pareja con el del rey en aquella estancia¹¹³. Existen de hecho algunas otras versiones del retrato de cuerpo entero de Maria Luisa de Orleáns como el que menciona Sánchez Cantón en la Embajada de España en Lisboa¹¹⁴, que Marzolf atribuye tímidamente a Coello¹¹⁵, o el del Ayuntamiento de Avilés (fig. 116) atribuido en ocasiones a Carreño, pero que resulta demasiado flojo como para corresponder a su mano. Este último resulta muy similar a uno de tres cuartos (fig. 117) que presenta a la reina sentada con un papel en la mano y con un traje muy parecido al anterior con esas cadenas a base de perlas que parten del broche colocado en el pecho, hasta las mangas. Este retrato fue identificado con Mariana de Austria e incorrectamente atribuido a Mazo que murió en

¹¹³ Bassegoda, Bonaventura, *El Escorial como museo...*, *op. cit.*, p. 232.

¹¹⁴ Sánchez Cantón, Fco. Javier, *Los retratos...*, *op. cit.*, p. 150. Desconozco dicho retrato.

¹¹⁵ Marzolf, Rosemay Ann, *The life and Work...*, *op. cit.*, p. 165.

1667, cuando María Luisa, de quien se trata en realidad, apenas si tenía cinco años¹¹⁶. Estuvo en el comercio de arte londinense pasando después a una colección privada alemana. Este retrato es considerado por Young¹¹⁷ como la posible obra autógrafa de Carreño que daría lugar a otro retrato similar que se conserva en el Bowes Museum (fig. 118) atribuido a José García Hidalgo. A pesar de que es de mejor calidad que el cuadro de Avilés, no parece que se pueda relacionar con el estilo de Carreño. Dicho retrato presenta una iconografía extraña a la usual en los retratos conocidos de María Luisa pues la presenta sentada, cosa rara en los retratos reales, y además sosteniendo un papel en la mano, atributo usual en los reyes, pero no en las reinas, salvo en el caso de la regente Mariana de Austria que aludiría, como hemos visto, a su papel de gobernante de la monarquía como regente. Quizá este hecho motivara la confusión en la identificación de la retratada.

La aparición de una pareja de retratos de Carlos II y María Luisa de Orleáns, firmados por García Hidalgo en 1688, permitió atribuir a este pintor el retrato de la reina del Museo del Prado (fig. 177) considerado durante largo tiempo como de un copista anónimo de Carreño, así como también el del Bowes Museum (fig. 118)¹¹⁸. García Hidalgo fue discípulo de Carreño y, como ya señaló Pérez Sánchez, probablemente debe ser el autor de algunos retratos reales de semejante dureza que han sido en



Fig. 118 José García Hidalgo, *María Luisa de Orleáns*, Barnard, Castle, Bowes Museum.

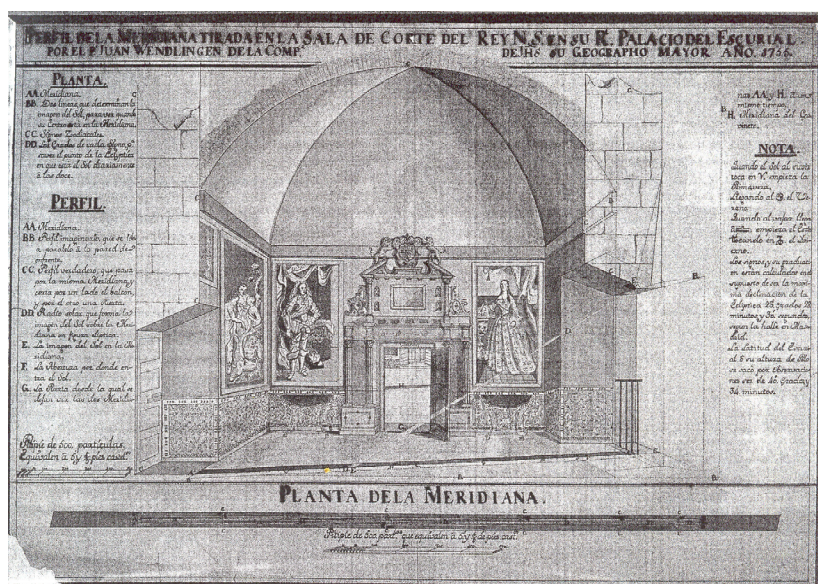


Fig. 119. Jan Wendlingen. *Perfil de la Meridiana tirada en la Sala de Corte del Rey N.S. en su R.I. Palacio del Escorial*. Library of Congress, Washington

¹¹⁶ “Bibliografía”, *AEA*, 1964, n° 148, p. 356, n° 146, lámina II.

¹¹⁷ Young, Eric, *Catalogue of Spanish paintings in the Bowes Museum*, Barnard Castle, Durham County, 1988, 2ª ed., n° 925.

¹¹⁸ Štěpánek, Pavel, “Un retrato de María Luisa de Orleáns, de José García Hidalgo, en el Prado”, *Boletín del Museo del Prado*, 1985, tomo VI, n° 16, pp. 33-35.

ocasiones atribuidos con demasiada ligereza al maestro¹¹⁹. De hecho la similitud de estos modelos comentados entre sí, permite encuadrar los retratos de Avilés y sobre todo el perteneciente a la colección privada alemana, de mejor calidad, en la esfera de García Hidalgo.

Respecto al retrato de Mariana de Neoburgo que debió sustituir a la efigie de María Luisa, gracias al descubrimiento de un dibujo inédito de 1755 encontrado en la Library of Congress de Washington en el que aparece la “Quadra de Mediodía” como parte de la explicación del funcionamiento de las meridianas solares que allí instaló Jan Wendlingen, podemos intuir como fue dicho retrato, así como confirmar con seguridad que el del rey era el armado que continuaba todavía en aquella estancia¹²⁰. En dicho dibujo (fig. 119) aparecen representados, de pie junto a las consolas sostenidas por leones de bronce que estaban en el Salón de los Espejos, la pareja de retratos de Carlos II y su esposa que había en aquel momento en la sala. La imagen de la reina no parece corresponder con la de María Luisa de Orleáns, sino con la de la segunda esposa, Mariana de Neoburgo, como resulta lógico. De hecho existe en el Monasterio de El Escorial un retrato de Mariana de Neoburgo (fig. 185), atribuido recientemente a Claudio Coello¹²¹, que la representa de forma muy similar a como se ve en el dibujo; por lo que se ha supuesto que dicho retrato podría ser el prototipo oficial realizado por Coello, como pintor de Cámara (sucedió a Carreño a finales de 1685), a la llegada de la nueva reina a Madrid en 1690¹²². Lo cual resulta aceptable, aparte de las razones estilísticas que se esgrimen, por el hecho de que precisamente la función primordial del Pintor de Cámara era suministrar imágenes oficiales de los reyes y resulta lógico pensar que era necesario establecer el retrato oficial de la reina una vez llegada a Madrid, cometido que recaería en el Pintor de Cámara que en aquellos momentos era Claudio Coello, el cual debió pintar diversos ejemplares del mismo como nos indica Palomino¹²³. Debemos hacer notar que ya Marzolf apuntaba la existencia de este retrato señalando su semejanza con el de la embajada de España en Lisboa, variante, a su vez, del de Guadalupe¹²⁴. Esto nos parece confirmar que el modelo utilizado para el retrato oficial de la nueva reina, fue el de cuerpo entero de la primera esposa de Carlos II realizado por Carreño.

Faltaría por último plantearse el porque de la ubicación de dicha serie de retratos. Como dijimos, la renovación de la decoración pictórica de la “Quadra de mediodía” debió pensarse en vida de Felipe IV, de ahí la inclusión del retrato de la reina madre Doña Mariana de Velázquez que la presenta como era habitual en los retratos de las reinas de España, como consorte y no todavía como regente, de la manera que hará después Mazo y sobre todo Carreño. Sin embargo, la terminación de dicha sala debió corresponder ya a la regencia, lo que explica la presencia de los retratos de la infanta Margarita y de Carlos II niño, en clara alusión al concepto de monarquía hereditaria y, por tanto, al de la continuidad dinástica que ambos representaban¹²⁵. Dicho sentido encajaría perfectamente con el uso de la estancia como sala de audiencias privadas: el visitante,

¹¹⁹ Pérez Sánchez, Alfonso, *Juan Carreño...*, *op. cit.*, p. 88.

¹²⁰ García-Frías, Carmen, “La retratística...”, *op. cit.*, pp. 417-419; Id., “Dos Dibujos inéditos...”, *op. cit.*, pp. 16-22.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² García-Frías, Carmen, “La retratística...”, *op. cit.*, p. 419; Id., “Dos Dibujos inéditos...”, *op. cit.*, p. 22.

¹²³ “Y habiéndose celebrado el segundo matrimonio del señor Carlos Segundo en el año de 1690, retrató también Claudio a la Reina nuestra señora Doña María Ana de Neeburg, hoy Reina viuda de España”, Palomino, Antonio, *El Museo Pictórico...*, *op. cit.*, p. 459.

¹²⁴ Marzolf, Rosemay Ann, *The life and Work...*, *op. cit.*, p. 165.

¹²⁵ García-Frías, Carmen, “La retratística...”, *op. cit.*, p. 414.

persona de alta jerarquía social, nobiliaria, diplomática, etc., era conducido a dicha estancia en la que, nada más entrar, se veía flanqueado por el retrato de su Majestad Católica, y su esposa; Felipe IV y Mariana de Austria, al tiempo que se le mostraba el fruto de aquel real matrimonio. Por tanto, la continuidad dinástica de la Monarquía estaba asegurada por la presencia del heredero, Carlos II, pero es que además su hermana, estaba destinada a contraer matrimonio con el Emperador de Austria, fortaleciendo los lazos de unión familiar y, por tanto, también dinástica, de ambas ramas de tan insigne filiación. Se estaba mostrando así a todo aquel que viese dicho montaje pictórico la fortaleza de la Monarquía que contaba con un heredero que asumiría la divina misión que el Altísimo le tenía encomendada como continuador de la dinastía; fortaleza que viene marcada también por la presencia de la infanta, hermana del futuro rey, unida en santo matrimonio con el Emperador, que aludiría el apoyo constante entre las dos ramas familiares. Tiempo después, como hemos visto, se cambiaron los retratos de los infantes por el del rey Carlos II ya mayor de edad y el de sus respectivas mujeres, es decir, la pareja real reinante en ese momento. Se pasa así de la potencia al acto, de aquel niño heredero y continuador de tan gloriosa dinastía, al rey ya adulto que ejerce sus funciones como tal, acompañado de su esposa, que debe asumir una de las tareas fundamentales de su papel como consorte: la de proporcionar un heredero a la Monarquía. Veríamos entonces en la sala enfrentados los retratos del padre, el gran Felipe IV, con el de su hijo y heredero, Carlos II, así como el de la madre de éste y mujer de Felipe IV, con la mujer de Carlos II; primero María Luisa y después Mariana de Austria, que deberían ser también las madres del futuro heredero. El mensaje de continuidad dinástica queda, pues, claro y determina por lógica, los cambios de los retratos del rey Carlos II niño y Margarita de Austria, por los de la pareja ya reinante de hecho.

Respecto al resto de la decoración de la estancia en la que tuvo mucho que ver, después del incendio de 1671, Juan Carreño de Miranda en su faceta menos conocida de decorador, como correspondía al puesto de pintor de Cámara, tuvieron gran peso cuadros de tema religioso de Luca Giordano que, aunque en aquella época todavía no había venido a la Corte, gozaba de un gran prestigio y era de sobra conocido. La presencia de importantes cuadros de un pintor tan famoso así como otros de Guercino y Ribera, hablaba también a las claras del poderío de un rey que era capaz de poseer dichas obras de gran valía.

3. Retratos de busto

A partir de esos momentos y hasta su muerte acaecida en 1685, Carreño impondrá otro tipo de retrato del rey en el que vuelve a la tradición velazqueña del retrato de busto cuyo modelo ideal es el de Felipe IV viejo, de medio cuerpo vestido con un sobrio traje negro, pintado por Velázquez y del que contamos con dos ejemplares, el del Museo del Prado y el de la National Gallery¹²⁶ en el que además aparece el Toisón pendiendo de una cadena (fig. 120 y 121). De Carlos II uno de los mejores ejemplos es el que se conserva en el Museo del Prado (Cat. PC34) en que todo recuerda la sobria y austera elegancia velazqueña alterada cromáticamente sólo por el brillo del Toisón de Oro que pende de una cadena como en el retrato mencionado de

¹²⁶ Pérez Sánchez, Alfonso, *Juan Carreño...*, op. cit., p. 75; Id., *Carreño, Rizi, Herrera...*, op. cit., nº 61, p. 238.

su padre en la National Gallery, añadiéndose aquí la empuñadura de la espada¹²⁷. En este soberbio lienzo Carreño muestra sus dotes como pintor de retratos mostrándonos, como magistralmente hiciera Velázquez, la penetración psicológica del retratado dando como resultado una de las más nobles y dignas imágenes de Carlos II cargada de tristeza melancólica¹²⁸. Este retrato debió ser uno de los últimos realizados por Carreño, puesto que murió en 1685, año en torno al que se puede fechar el cuadro.



Fig. 120. *Felipe IV*, Velázquez, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 121. *Felipe IV*, Velázquez, Londres, National Gallery.

Este retrato es uno de los más impresionantes que se realizaron de Carlos II precisamente por esa falta de espectacularidad y escenografía tan del gusto barroco que hemos visto en los otros retratos de Carlos II por Carreño y por los anteriores pintores de Cámara, en que aparecen por doquier leones, cetros, coronas, ángeles, águilas, espejos, etc., elementos todos de un elevado sentido simbólico. Aquí sin embargo, todo eso que antes había parecido tan necesario para afirmar la majestad real, desaparece del lienzo para dejarnos la imagen más honda y penetrante que jamás se hizo de Carlos II. Pero es que es también esa sola presencia del Rey, acompañado tan sólo de la espada y el collar con el Toisón de Oro, la que nos está hablando de la dignidad regia tan magistralmente captada por Velázquez en los bustos del Prado y National Gallery. En este sentido, esa visión tan íntima del monarca se ha pretendido exagerar con la relación de amistad idealizada y muy del gusto romántico que pudo existir entre Velázquez y Felipe IV y, por comparación, entre Carlos II y Carreño de Miranda. Amistad entre un pintor, por mucho que fuese de Cámara, y Su Majestad Católica, que resulta absolutamente impensable dentro de los esquemas mentales y sociales de la época¹²⁹. Así, algunas veces se ha dicho que estos retratos de Felipe IV y Carlos II son el producto de esa intimidad entre el pintor y su rey, pudiendo éstos pintar esas imágenes tan humanas que muestran la degradación física y moral del rey. Sin embargo y al hilo de lo dicho anteriormente, no nos debemos dejar seducir por la romántica idea de la amistad existente entre un pintor y el rey que le permitía pintar un retrato mostrándolo de

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ Seguimos en esencia las consideraciones que respecto a estos retratos realiza Morán Turina, Miguel, "Reinterpretando a Velázquez...", *op. cit.*, pp. 63-67.

manera tan “real”. Muy al contrario lo que estamos viendo son retratos de Estado, retratos oficiales, por mucho que se alejen de lo realizado anteriormente sobre todo en el caso de Carlos II, desprovisto de todo elemento retórico, y esa aparente “humanidad” del rey probablemente sea algo buscado para representar precisamente lo contrario, es decir, a través de la extrema sencillez y sobriedad se quiere dejar claro la grandeza del Rey Católico, la austera majestad tan del gusto de los grandes monarcas de la Casa de Austria. No puede ser de otro modo, pues un monarca como Felipe IV, tan celoso de su propio decoro y dignidad, no podía haberse dejado jamás retratar de una manera que no trasluciera de manera clara la majestad regia que él representaba. Dignidad y decoro que vemos de manera meridiana también en el retrato de Carlos II. De hecho dichos retratos se muestran imponentes, esa es la sensación que tenemos al contemplarlos, y eso está precisamente conseguido por la absoluta sobriedad compositiva que nos muestra tan sólo la mera efigie del rey; y evidentemente, por la maestría técnica de dos pintores que supieron captar esa idea de manera ejemplar.

Idea que viene reforzada por el hecho de que la imagen que un pintor “amigo” del rey, cercano a su intimidad, hubiera podido transmitir del mismo, pudiera haber sido mucho más cercana a la realidad, más cruel y poco decorosa, si queremos, en el caso de Carlos II, cuyos rasgos faciales están claramente suavizados en el retrato del Prado, aunque sin faltar a la realidad, lo mismo que en el de Felipe IV del Prado en que no vemos la papada que sí aparece en el de Londres. Pero como digo en el caso de Carlos II, todavía podría haber sido peor, porque los retratos de Felipe IV nos están mostrando a un monarca envejecido que acepta con humildad y dignidad el paso del tiempo; pero es que Carlos II en el momento en que se debió pintar este retrato rondaría los 24 años, y hay ejemplos de retratos y grabados que lo muestran con una más acusada fealdad producto del prognatismo y el labio inferior caído, rasgos que degeneraban con el paso del tiempo; y que sin embargo aquí están suavizados. Lo cual de paso, confirma que se trata de un retrato oficial, carácter que se ve reforzado por la presencia de la cortina y la espada, ausentes en los retratos de Felipe IV. Se habla así muchas veces de que son retratos conmovedores, íntimos que muestran la tristeza, el cansancio, la amargura del rey y, en el caso del de Carlos II, la tragedia de su vida. Sin embargo, se trata de retratos imponentes, que aún hoy en día impresionan al espectador y captan de manera magistral la austeridad y sobriedad de la majestad regia que eran propias al Rey de la Monarquía Católica, moviendo al respeto y la veneración. Se ha comentado también que estos retratos copiados en varias ocasiones, se destinaban al círculo privado del monarca como regalos familiares. Aún si esto fuera cierto, no debemos olvidar que a quién vemos en todos esos retratos es a su Majestad Católica y con esto volvemos a las ideas anteriormente expuestas. Aunque a nosotros, conocedores de la trágica vida de Carlos II, nos parezcan conmovedores e íntimos, debemos juzgar su utilización en función de una sociedad en la que la Monarquía y el rey no eran ni la institución ni la persona cercana y afable como lo entendemos hoy en día; sino todo lo contrario. De ahí que el retrato del Rey supusiese, en la práctica, la misma presencia física del monarca, lo cual hace pensar que todos los retratos de Rey eran supervisados para que lo representaran con la dignidad y el decoro adecuados; y no parece posible que circularan retratos salidos del entorno del pintor de Cámara, es decir, del pintor encargado de transmitir la imagen oficial que se proyectaba del rey, en que esto no fuese así. De esto se deduce que estos retratos, aunque fueran utilizados como regalo a

los parientes más íntimos, reproducen la efigie del monarca de una manera oficial; no podía ser de otro modo.

Todas estas consideraciones hacen necesario plantear una cuestión fundamental y que nadie parece haberse preguntado nunca. ¿Por qué Carreño abandonó ya al final de su carrera el modelo iconográfico que representaba a Carlos II en el Salón de los Espejos y que tanto éxito tuvo, para volver de manera tan clara a los sobrios modelos Velazqueños?. Casi podríamos afirmar que se trata de una pregunta retórica, porque resulta extremadamente complejo sino imposible dar una respuesta que pudiera ajustarse a la realidad. Se podría esgrimir el que Carreño en los últimos años de su carrera quisiese equipararse al gran Velázquez, aunque éste, en realidad, nunca llegase a ser su maestro¹³⁰; y sabemos que Carreño no tuvo nunca las altas pretensiones “nobiliarias” que si buscó Velázquez con vehemencia. A este respecto baste recordar la anécdota contada por Palomino sobre la modestia y humildad de Carreño respecto al hábito de Santiago que con tanta insistencia había buscado Velázquez¹³¹. Por otro lado cabría plantearse hasta que punto un pintor tenía libertad suficiente para crear o elegir a su antojo uno u otro modelo; más bien éstos le vendrían impuestos por necesidades de representatividad política.



Fig. 122. Carreño, *Carlos II*, Madrid, Academia de San Fernando.



Fig. 125. Atribuido a Carreño, *Carlos II*, Berlín, Museo de Bellas Artes.

Quizá se pensase que había llegado el momento de realizar un retrato de Carlos II eliminando casi todo elemento simbólico con la intención de mostrarlo en sí mismo como imagen de la majestad, equiparándolo de este modo con el retrato de su padre, el gran Felipe IV, el rey planeta.

El hecho es que con este retrato en busto Carreño siguió muy cerca el modelo Velazqueño del retrato de Felipe IV, sobre todo del ejemplar de la National Gallery en el que aparece con el collar y el Toisón que no vemos en el del Prado, aunque sin espada ni cortinaje como si aparecen en el de Carlos II. Aún así, se ha señalado la no total dependencia de Carreño

¹³⁰ Pérez Sánchez, Alfonso, “Carreño de Miranda y la pintura española de su tiempo” en *Aspectos del Barroco: el ámbito de Carreño*, Avilés, 1985, pp. 40-41.

¹³¹ Palomino, Antonio, *El Museo Pictórico...*, op. cit., pp. 407-408.

respecto de Velázquez, sino que, a las experiencias aprendidas de éste, se unen la influencia de Van Dick y la veneciana en los reflejos y brillos de telas y metales¹³². En la Academia de Bellas Artes de San Fernando se conserva un extraordinario dibujo preparatorio para el lienzo del Prado (fig. 122).

De este tipo contamos con otro retrato de soberbia calidad perteneciente al Banco Sabadell (Cat. PC35) que muestra ligeras variantes en el traje y en el collar que sustenta el Toisón. Compañero de éste es un retrato de María Luisa de Orleáns (fig. 123). Ambos deben corresponder a los últimos momentos de la carrera de Carreño, e incluso se podría dudar de que pertenezcan a su mano porque el rey presenta un aspecto avejentado, aparentando más de los 24



Fig. 123. Carreño de Miranda, *María Luisa de Orleáns*, Oviedo, Banco Sabadell.



Fig. 124. Carreño de Mirand, *María Luisa de Orleáns*. Antigua Colección Carderera, Madrid.

años que tenía en 1685 en que muere Carreño. Sin embargo, la extraordinaria calidad de la pintura y el retrato de la reina que repite el mismo tipo físico y responde al mismo prototipo que el retrato de Guadalupe, además de presentar un tratamiento muy semejante en los brillos de las telas del vestido, hace que la atribución a Carreño quede fuera de duda¹³³. De hecho, ambos retratos de la reina, el de Guadalupe de cuerpo entero, y éste de busto, son los únicos que conocemos que pueden considerarse enteramente de mano de Carreño. A estos podemos añadir otro ejemplar de medio cuerpo (fig. 124), que se conservaba en la colección Carderera¹³⁴ y que resulta prácticamente idéntico al de cuerpo entero del monasterio de Guadalupe; lo cual parece confirmar que éste debió ser el prototipo oficial de retrato de la reina, a partir del cual se

¹³² Pérez Sánchez, Alfonso, *Carreño, Rizi, Herrera...*, op. cit., nº 61, p. 238.

¹³³ *Ibid*, nº 62 y 63, p. 239; Id., *Juan Carreño...*, op. cit., p. 79.

¹³⁴ Berjano, Daniel, *El pintor D. Juan Carreño de Miranda (1614-1685). Su vida y sus obras*, Madrid, [s.a], lámina, XLV; Marzolf, Rosemary Ann, *The life and work...*, op. cit., pp. 84 y 164; según indica esta investigadora, el cuadro estuvo en la colección Carderera, pasando después a la de la viuda de Amunátegui, nieta de aquél. Desde que Marzolf escribiera su tesis, no he vuelto a encontrar noticia de la actual ubicación del cuadro, por lo que desconozco si aún permanece en la misma colección o en la de sus herederos o si, por el contrario, ha cambiado de propietarios. Citado también por Pérez Sánchez, Alfonso, *Juan Carreño...*, op. cit., p. 79; Id., *Carreño, Rizi...*, op. cit. nº 55, p. 233.

originaron las demás versiones. Resulta curioso que este ejemplar no se mencione habitualmente, sobre todo cuando son tan escasos los retratos con que contamos de la reina Maria Luisa de Orleáns de mano de Carreño, y este reúne la calidad suficiente como para asignárselo, en torno a ese año de 1681-83 en que pinta el retrato armado de Carlos II del Museo del Greco en Toledo, del cual el original de la reina Maria Luisa de Orleáns de cuerpo entero debió ser pareja para situarse en la Quadra de Mediodía en el Escorial, como vimos, y que debió ser muy parecido, sino idéntico, al que hoy se conserva de la misma en la antesacristía del Monasterio de Guadalupe, haciendo pareja con el de Carlos II armado.

Otros ejemplos de retratos del rey son los que se conservan en el Museo de Bellas Artes de Berlín atribuido a Carreño (fig. 125), en el Museo Lázaro (Cat. PC36), el perteneciente a la Universidad Complutense de Madrid (Cat. PC46) o el del Instituto de Valencia de Don Juan (Cat. PC37), cuya inferior calidad ha llevado a pensar que se trate de obras de taller¹³⁵.

Una variante significativa de este tipo es el del Kunsthistorisches Museum de Viena (Cat. PC38) en el que podríamos decir que se unen los dos modelos creados por Carreño, es decir, el de cuerpo entero del Salón de los Espejos durante la juventud del monarca, y el del busto ya en la madurez; porque se representa aquí al rey con análoga actitud a los de juventud, con una mano sujetando el sombrero y apoyándola en el bufete sustentado por leones y con la otra sosteniendo el memorial doblado. Pero al mismo tiempo, no se trata de un retrato de cuerpo entero como los del tipo de Oviedo, sino de tres cuartos largos en el que el rostro del monarca y la forma de pender el Toisón resultan muy cercanos a los ejemplares de busto del Prado y Banco Sabadell comentados anteriormente, amén de no verse ya los espejos enmarcados por águilas.

El retrato debe corresponder a la misma época que éstos últimos, es decir, en torno a 1685, o quizá sea algo posterior debido al aspecto avejentado que presenta el rey, lo que ha hecho dudar de la autoría de Carreño¹³⁶ que muere en ese año. A este respecto se han señalado como posibles autores dos pintores de la Corte como son Ruiz de la Iglesia o Claudio Coello que fue nombrado pintor de Cámara en 1686¹³⁷. De cualquier forma, lo que resulta evidente es que deriva directamente de los modelos comentados y su autor, fuese Ruiz de la Iglesia o Coello, se mantuvo fiel al prototipo creado por Carreño en los bustos del Prado y Banco Sabadell¹³⁸.

Sánchez Cantón¹³⁹ reproduce este retrato confundiendo con el de la Galería Harrach que sin embargo identifica correctamente en el texto¹⁴⁰. Quizá este error venga motivado por el hecho de que el cuadro de la Galería Harrach que representa a Carlos II ataviado con el hábito de Maestre de la Orden del Toisón de Oro, había estado (al igual que el de la reina madre Mariana de Austria de la misma colección) depositado en el Kunsthistorisches Museum antes de la reconstrucción del palacio de la familia Harrach que fue destruido durante la Segunda Guerra Mundial¹⁴¹.

¹³⁵ Pérez Sánchez, Alfonso, *Carreño, Rizi, Herrera...*, op. cit., nº 61, p. 238

¹³⁶ Pérez Sánchez, Alfonso, *Juan Carreño...*, op. cit., p. 75; Id., *Carreño, Rizi, Herrera...*, op. cit., nº 65, p. 241.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Los retratos...*, op. cit., lámina 133.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 149.

¹⁴¹ Marzolf, Rosemary Anne, *The life and work...*, op. cit., p. 160.

Una réplica de este modelo hay en el Museo del Virreinato, en México (Cat. PC39). Presenta a Carlos II en idéntica actitud, aunque con un rostro mucho más terrible y, probablemente más cercano a la realidad.

4. Un nuevo modelo iconográfico: los retratos con reloj

Por último, debemos detenernos en otra tipología de retrato del rey, muy poco conocida y estudiada, pero que sin embargo resulta de gran importancia puesto que añade un modelo iconográfico más a la larga nómina de retratos, además de ser de un gran valor desde el punto de vista iconológico porque introduce un elemento que no habíamos visto hasta ahora en los retratos del rey y que debe tener un significado que intentaremos comprender. Me refiero al ejemplar del Ayuntamiento de Sevilla (Cat. PC25), muy poco conocido y citado y aún menos estudiado a pesar de introducir, como digo, algunas novedades sugerentes en el retrato oficial de Carlos II¹⁴². Dejando a un lado las cuestiones más técnicas y formales, la principal diferencia respecto a todos los demás ejemplos conocidos es la introducción aquí de un reloj de torre sobre el bufete sostenido por leones. En un principio no parecería extraño la inclusión de este elemento que se ve con cierta asiduidad en los retratos cortesanos desde época de Tiziano e incluso ya en época de Carlos II en el retrato de la Infanta Margarita de Mazo (Cat. PC58) o, como veremos, aparece con cierta frecuencia en los Doña Mariana de Austria. Lo que sí resulta cuanto menos impactante es que se incluya en un retrato de Su Majestad Católica.

En este sentido, a pesar de que se suele afirmar que el reloj de torre es un atributo que suele acompañar la figura real¹⁴³, la experiencia nos dice que en realidad el reloj no es un elemento que aparezca en los retratos regios de la Casa de Austria. No conozco ningún retrato oficial de ningún monarca (rey o reina) de la dinastía habsburguica en su rama hispana en que se observe este elemento. Se podría mencionar tan sólo la copia de Rubens (sobre un original de Tiziano) del retrato doble de *Carlos V y la Emperatriz Isabel de Portugal* (fig. 89), que además de ser de los pocos retratos regios dobles que existen, incluye sobre la mesa un pequeño reloj de torre. Hemos dicho que el empleo del reloj como atributo en los retratos cortesanos lo encontramos desde Tiziano utilizado generalmente para indicar simbólicamente la profesión o actividad del personaje, aunque parece que posteriormente no se incluye plenamente en el retrato hispano hasta Velázquez¹⁴⁴. Lo encontramos por ejemplo, en forma de reloj de arena, en el *retrato de un eclesiástico* de Alonso Cano o ya como imponente reloj de torre, en el magistral *Justino de Neve* de Murillo.

Si es un objeto muy común, casi tanto como las calaveras, en las *vanidades* por su tremendo valor narrativo como recuerdo permanente de la fragilidad y fugacidad del tiempo que nos acerca, inevitablemente y desde el mismo momento de nacer, a la muerte segura. Baste recordar en este sentido el magnífico reloj de torre, amén de otro más pequeño de arena, que se observa en el famoso *Jeroglífico de la Vanidad*, de Antonio de Pereda.

¹⁴² Pérez Sánchez, Alfonso, “El retrato clásico español” en *El Retrato*, Madrid, 2004, p. 214. Este libro es una nueva edición de aquel famoso publicado en 1994 con el título *El Retrato en el Museo del Prado* que recogía las conferencias impartidas por diversos especialistas, en un curso con el mismo título celebrado en el Museo del Prado.

¹⁴³ Gállego, Julian, *Visión y símbolos...*, op. cit., pp. 207 y 220-223.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 221.

Aún así debemos hacer notar que de ninguna manera el reloj de torre es atributo usual en los retratos regios de Velázquez, de hecho no conozco ninguno de Felipe IV por Velázquez en que aparezca este elemento, y sólo lo encontramos en el magistral retrato de la reina Mariana de Austria (y todas sus copias), que parece ser que era muy aficionada a estos mecanismos¹⁴⁵, (fig. 114), utilizándose después, ya en época de Carlos II, con cierta asiduidad en sus retratos, sobre todo después de la mayoría de edad del rey. Podríamos mencionar tan sólo como excepción un retrato de Felipe IV atribuido al taller de Velázquez (fig. 126), en el que se observa al fondo, en otra estancia, una mesa cubierta con tapete carmesí sobre la que hay un reloj de pie, similar al que aparece en algunos retratos de Doña Mariana como el del Museo de Sarasota o el de la Alte Pinakothek.



Fig. 126. *Felipe IV*, Taller de Velázquez, Colección Kisters, Kreuzlingen, Suiza.

Por tanto, el hecho de que contemos con un retrato de Carlos II en el que aparece este elemento, es, cuanto menos, digno de reseñar al tiempo que nos hace reflexionar sobre el sentido de su inclusión. Ya hemos mencionado algunos significados evidentes y habituales en cuanto que elemento que mide el tiempo; pero como ya dijimos su significación no es unívoca. Por lo que respecta a nuestro interés, es utilizado en la literatura política, como a continuación veremos, como un objeto al que se le atribuyen significados relacionados con el poder y el gobierno de la monarquía. En este sentido, Saavedra Fajardo en su empresa LVII escribe: “Obran en el reloj las ruedas con tan mudo y oculto silencio, que ni se ven ni se oyen. Y aunque dellas pendo todo el artificio, no le atribuyen a sí, antes consultan a la mano su movimiento, y ella sola distingue y señala las horas, mostrándose al pueblo autora de sus puntos. Este concierto y correspondencia se ha de hallar entre el príncipe y sus consejeros. Conveniente es que los tenga [...] Y el gobierno de un Estado ha menester a muchos, pero tan sujetos y modestos, que no haya resolución que la atribuyan a su consejo, sino al del príncipe. Asístanle al trabajo, no al poder. Tenga ministros, no compañeros del imperio. Sepan que pueden mandar sin ellos, pero no ellos sin él [...] Y así, no solamente ha de ser el príncipe mano en el reloj del gobierno, sino también volante que dé el tiempo al movimiento de las ruedas dependiendo dél todo el artificio de los negocios [...] Hagan los Consejos las consultas de los negocios y de los sujetos beneméritos para los cargos y las dignidades. Pero vengan a él (el príncipe), y sea su mano la que señale las resoluciones y las mercedes, sin permitir, que, como reloj de sol, las muestren sus sombras (por sombras entiendo los ministros y validos) [...] No asiste al artificio de las rudas la mano del reloj, sino las deja obrar y va señalando sus movimientos [...] Este concierto y armonía del reloj, y la correspondencia de sus ruedas con la mano que señala las horas, se va observando en el gobierno de la monarquía de España [...] Son estos Consejos las ruedas; Su Majestad, la mano”¹⁴⁶. Creemos que el texto de Saavedra resulta suficientemente expresivo para ilustrar el sentido general que se le asignaba al reloj en la época.

¹⁴⁵ Hernández Perera, Jesús, *La pintura española y el reloj*, Madrid, 1958, p. 54.

¹⁴⁶ Saavedra Fajardo, Diego, *Idea de un príncipe...*, op. cit., pp. 663-664, 666, 668-669 y 672.

Es la imagen del buen gobierno de la Monarquía, en donde la maquinaria oculta son los ministros, mientras que las agujas se refieren al propio príncipe como cabeza visible que guía y marca el tiempo de la nación. Conceptos similares encontramos también en Juan de Borja: “El Reloj se compone de ruedas grandes, y pequeñas; el gobierno con Ministros grandes, y pequeños, que ayudan a gobernar al Príncipe”¹⁴⁷.

Toda esta concepción simbólica del reloj la podríamos aplicar a este nuevo modelo iconográfico de retrato del rey y, aún más, si se aceptan las fechas aproximadas de ejecución del mismo, pues cuadraría perfectamente con la situación política del momento. El retrato se fecha hacia 1677-1679¹⁴⁸, precisamente coincidiendo con el breve periodo en que Don Juan José de Austria dirigió el gobierno de la Monarquía como valido. Si bien es cierto que su poder lo obtuvo no a la manera habitual de los validos del siglo XVII, esto es, fundado única y exclusivamente en la *privanza*, amistad y confianza del Monarca, sino, muy al contrario, forzando la voluntad del rey en lo que se ha venido a denominar como el primer golpe de estado¹⁴⁹. Quizá esta iconografía haga alusión a esa nueva situación política queriendo Don Juan José marcar la diferencia con el modo de gobierno anterior, en manos de su mayor enemiga, la regente Doña Mariana y sus consejeros-validos. Ahora no hay ya una regencia que maneje los asuntos de gobierno, sino que éste está en manos de un valido, mientras el monarca ha obtenido ya la mayoría de edad y Doña Mariana, de hecho, ha sido alejada de la Corte. Es decir, ahora la Monarquía es regida por el rey, con ayuda del Ministro y no ya por la regente. Están así en el cuadro figurado el poder de ambos. Por un lado el rey representado por su propia imagen y también por el reloj del que es la aguja visible, mientras que lo que está dentro, la maquinaria oculta, alude a la labor del valido, de Don Juan José, que ayuda al Monarca en su labor. Este nuevo modelo iconográfico respondería pues a toda esta concepción de gobierno rey-ministro que hemos venido comentando, utilizado por don Juan José como medio de propaganda para reforzar y legitimar su poder. Encontramos también en este retrato la definición clara de las diferentes funciones que tienen rey y valido en el gobierno de la Monarquía y que ya aparecían recogidas por Saavedra Fajardo en la misma empresa LVII: “No por esto juzgo que haga de hacer el príncipe el oficio de juez, de consejero o presidente. Más supremo y levantado es el suyo. Si a todo atendiese, le faltaría tiempo para lo principal [...] Su oficio es valerse de los ministros como de instrumentos de reinar, y dejállos obrar, pero atendiendo a lo que obran con una dirección superior, más o menos inmediata o asistente, según la importancia de los negocios. Los que son propios de los ministros, traten los ministros. Los que tocan al oficio de príncipe, sólo el príncipe los resuelva [...] Hagan los Consejos las consultas de los negocios y de los sujetos beneméritos para los cargos y dignidades. Pero vengan a él, y sea su mano la que señale las resoluciones y las mercedes [...] porque si en esto faltare el respeto, perderán los negocios su autoridad y las mercedes su agradecimiento, y quedará desestimado el príncipe de quien se habían de reconocer [...] No se respeta a un príncipe porque es príncipe, sino porque como príncipe manda, castiga y premia”¹⁵⁰. Creemos que la cita resulta sumamente significativa. Surge

¹⁴⁷ Borja, Juan de, *Empresas...*, op. cit., pp. 398-399.

¹⁴⁸ *Ayuntamiento de Sevilla. Colección de pinturas*, Sevilla, 1983, n° 17, pp. 82-83.

¹⁴⁹ Tomás y Valiente, Francisco, *Los Validos en la monarquía española del siglo XVII*, Madrid, 1982, pp. 28-29.

¹⁵⁰ Saavedra Fajardo, Diego, *Idea de un príncipe...*, op. cit., pp. 666 y 668.

evidente aquella máxima de que “el rey reina pero no gobierna”¹⁵¹; para ese gobierno cotidiano de la Monarquía, ya están otros, los ministros o validos de los que el rey se sirve para poder “reinar”, desempeñar su oficio de rey que es “más supremo y levantado”. Esto nos sirve para confirmar que el memorial que el rey porta en la mano casi invariablemente en los retratos de Carreño, no alude en absoluto a su papel como gobernante, sino a su oficio de rey que reina ejerciendo una de sus funciones principales: administrar la gracia y la merced real. Son otros sobre los que el rey se apoya para ese gobierno cotidiano; “su oficio es valerse de los ministros como instrumentos de reinar”; Marina de Austria durante la regencia y ahora Don Juan José de Austria. Es por eso que durante la regencia Doña Mariana es casi siempre representada ante un bufete con papeles, aludiendo a su función como gobernante de la Monarquía. Y durante el breve periodo de gobierno de Don Juan José, se recurre a esta iconografía en el retrato oficial del rey, que lo presenta efectivamente en el ejercicio de su oficio de rey con el memorial en la mano, pero con la ayuda en la sombra del valido, figurado por el reloj, por su maquinaria, de la que el rey es la aguja que marca las horas.

Este retrato resulta por tanto de enorme interés por las novedades significativas que introduce producto de la nueva situación política que, por otro lado, debido a su brevedad, determina también el escaso éxito de dicha tipología iconográfica. Tanto es así que tan sólo contamos con este ejemplar del Ayuntamiento de Sevilla, y con la copia posterior del Museo de Bellas Artes de Bilbao (Cat. PC30). Existe aún otra versión en el Santuario de Loyola (fig. 127) (que hace pareja con otro retrato de su madre, fundadora del santuario, fig. 128, que supone la unión de sus tipos iconográficos más usuales), aún más tardía (creemos que de comienzos del siglo XVIII) de escasa calidad y en la que no aparece el reloj, aunque la disposición general es idéntica.



Fig. 127. *Carlos II*. Anónimo. Santuario de Loyola.



Fig. 128. *Mariana de Austria*. Anónimo. Santuario de Loyola

¹⁵¹ Lisón Tolosana, Carmelo, *La imagen del rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*, Madrid, 1991, p. 54.

5. Los retratos de Doña Mariana de Austria, reina viuda, reina regente

De manera paralela y complementaria a los retratos de Carlos II, Carreño de Miranda desarrollará la imagen oficial de la regente, Doña Mariana de Austria creando una interesantísima iconografía única en la tradición retratística de los Austrias y que es fruto de las nuevas necesidades representativas que se plantearon con la inédita y anómala situación política que se produjo a la muerte de Felipe IV. El estudio del retrato de Estado en esta época no se entiende sin la presencia de Mariana de Austria por el papel protagonista que jugó en los asuntos políticos del momento.

Al igual que con los retratos de su hijo, con los de Mariana de Austria, Carreño, que contaba con el favor de ésta, fijará definitivamente la imagen oficial que se proyectaba de ella como regente y también después de la mayoría de edad de Carlos II ya como simple Reina madre. Aunque es verdad que el prototipo iconográfico que presenta a la reina madre sentada, vestida con las tocas de viuda y con un papel en la mano no procede de Carreño sino de Mazo como vimos; Carreño dará un paso más en la fijación de la nueva iconografía al introducir nuevos elementos que la dotasen de toda la fuerza simbólica pretendida: la mesa ante la que la reina está trabajando en asuntos de Estado y de gobierno, como correspondía a su función de Regente, y su ubicación, ahora ya de manera explícita, en un lugar tan simbólico en sí mismo como era el Salón de los Espejos, pero en el que además, como en el caso de los retratos de Carlos II, podemos ver también la propia decoración real de la sala que juega, como no, un fundamental papel como refuerzo simbólico del mensaje político que a través de este modelo iconográfico de retrato de la regente se quería transmitir¹⁵². Y como digo son complementarios pues ambos muestran a los gobernantes en el mismo lugar y, probablemente muchos de los ejemplares formaran pareja, complementando el mensaje que uno y otro transmitían, ubicados el de la regente siempre a la izquierda del rey¹⁵³.

Pero vayamos por partes. El esquema de la composición es el que sigue. Doña Mariana es representada invariablemente de luto con las tocas de viuda que le confieren el conocido aire monjil, siguiendo la tradición de la Casa de Austria en el modo de representar a sus viudas, cuyos precedentes los encontramos en los retratos oficiales de Margarita de Austria, tía del Emperador Carlos V; costumbre continuada por su sobrina y, por tanto, hermana de Carlos V, María de Hungría, así como posteriormente por las hijas del Emperador Juana de Portugal en los conocidísimos retratos realizados por Antonio Moro, Alonso Sánchez Coello y Sofonisba Anguissola y la Emperatriz María de Austria en los de Juan Pantoja de la Cruz; o igualmente, por la querida hija de Felipe II, la archiduquesa Isabel Clara Eugenia que, tras la muerte de su esposo, el Archiduque Alberto en 1621, fue más allá y adoptó los hábitos de la orden Tercera de las Clarisas (con ese atuendo le vemos en los retratos de Rubens o Van Dyck), ingresando en el Convento de las Descalzas Reales que había fundado su tía Juana en 1555 y al que también se retiró, tras la muerte de su marido el Emperador Maximiliano II en 1582, otra de sus insignes tías, la Emperatriz María de Austria que residió en él más de 20 años.

¹⁵² Rodríguez de Ceballos, Alfonso, "Retrato de Estado...", *op. cit.*, pp. 94-96; Morán Turina, Miguel, "Reinterpretando a Velázquez...", *op. cit.*, pp. 70-71.

¹⁵³ Lisón Tolosana, Carmelo, *La imagen del rey...*, *op. cit.*, p. 146.

Con ese envaramiento y la habitual actitud fría y distante típica de los retratos de los monarcas de la Casa de Austria, está sentada en un sillón negro ante una mesa sobre la que hay utensilios de escribir y papeles sobre los que la regente descansa su mano derecha, en actitud de despachar los asuntos de Estado; su mano izquierda apoya sobre el brazo del sillón. Nos mira directamente con gesto adusto y aire severo y altivo como si hiciese un alto en su actividad. Enmarca la composición por la derecha un sobrio cortinón negro. Al fondo se observan, al igual que en los retratos de su hijo, los bufetes de piedra sostenidos por leones de bronce y, sobre ellos, los espejos enmarcados por águilas doradas. Encima de los espejos se aprecia un cuadro apaisado identificado con *Judith y Holofernes*, de Tintoretto.



Fig. 129. Carreño de Miranda, *Mariana de Austria*, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 130. Carreño de Miranda, *Mariana de Austria*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Como ocurre con los de su hijo, de este tipo de retrato se realizarán numerosas versiones que responden más o menos a la misma disposición con ligeras variantes, como veremos, y de calidades semejantes, aunque en algunos casos se advierte, como parece lógico, la intervención del taller.

El ejemplar del Museo del Prado (fig. 129) aparte de ser el más conocido, aunque probablemente no el de mejor calidad, se ha venido considerando como el de fecha más temprana, probablemente entre 1669 en que Carreño obtiene el puesto de pintor de Rey y 1671 en que ya es nombrado pintor de Cámara. Análogo a este tenemos el del Museo de Bellas Artes de Bilbao que está firmado y fechado con precisión en 1673 y es, probablemente, junto con el ejemplar de la Academia de San Carlos de México el más cercano al del Prado en disposición y edad de la reina.

El de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (fig.130), es quizá el más enérgico y vibrante y el de calidad más elevada de entre los de este tipo. Corresponde

probablemente a fecha algo posterior y es el que está compuesto con mayor amplitud espacial¹⁵⁴. Existe un dibujo en el British Museum que resulta extremadamente semejante a esta composición¹⁵⁵. Otros ejemplos similares, de calidad, son el que estuvo en la celda prioral de El Escorial y el del Ringling Museum of Art de Sarasota (fig. 131). Aunque éste último presenta algunas variantes significativas. En primer lugar la perspectiva es diferente acercando la figura de la reina al primer término. La disposición de las manos también difiere de los ejemplares anteriores pues aquí levanta una esquina del papel que hay sobre la mesa, y la mano que reposa sobre el brazo del sillón lo hace de forma más horizontal. Además, al fondo, sobre el bufete se ve un reloj de pie, ausente en otros ejemplares de este tipo pero que si veremos, con diseño diferente, en algunos realizados por Carreño que la presenta en pie, y en otro de Claudio Coello. Debido a estas pequeñas variantes, con éste se relacionarían otros ejemplares como el del Museo de San Telmo de San Sebastián el del Hospital Tavera de Toledo, o la copia posterior del Museo Romántico.



Fig. 131. Carreño de Miranda, *Mariana de Austria*, Sarasota (Florida), Ringling Museum of Art.



Fig. 132. *Mariana de Austria*, Museo de Poznan.

Una variante significativa de este modelo es el ejemplar del Museo de Poznan (fig. 132) que muestra a la reina con una pluma en la mano en actitud todavía más expresa de despachar los asuntos de gobierno, estampando su firma, sin la cual no tenían validez los decretos emanados de la Junta de gobierno, en el documento que tiene delante.

¹⁵⁴ Pérez Sánchez, Alfonso, *Carreño, Rizi..., op. cit.*, p. 220.

¹⁵⁵ Últimamente se ha considerado como el boceto preparatorio para dicho ejemplar; Llorente, Mercedes, "Imagen y autoridad en una regencia: los retratos de Mariana de Austria y los límites del poder", *Studia Historica, Historia Moderna*, 2006, vol. 28, pp. 229-231.

Merece la pena comentar un llamativo y único retrato de Doña Mariana como regente que se encuentra en un documento iluminado. Se trata de un privilegio concedido a la villa de Vilches de independencia jurisdiccional respecto a la ciudad de Baeza, que se conserva en el Museo Municipal de Madrid (fig. 133). Parece claro que deriva del modelo establecido por Carreño tantas veces repetido¹⁵⁶. Sin embargo encontramos algunas variantes dignas, al menos,



Fig. 133. Mariana de Austria. Iluminación de Privilegio a la muy noble villa de Vilches de su jurisdicción y exempcion de la ciudad de Baeça. Madrid, Museo Municipal.

de reseñar. La actitud de la reina es la misma, vistiendo tocas de viuda y sentada ante un bufete, pero es aquí donde encontramos diferencias respecto a otros retratos, en primer lugar en lo que se refiere al cromatismo general del retrato, pues si bien en los de Carreño, el tono es invariablemente negro para la cortina, el sillón, así como para el tapete que cubre la mesa; aquí, sin embargo, encontramos todo lo contrario, pues todos estos elementos son de terciopelo rojo y además, para darle una mayor riqueza, bordados en oro el cortinaje, mucho más desarrollado y aparatoso que los que se ven en los cuadros, así como el tapete de la mesa. Mesa sobre la que se observan los diferentes útiles de escritura, así como la campanilla que aparece en los otros ejemplares, pero lo que lo hace diferente es que, mientras en los demás retratos de Carreño la reina está en actitud de posar, levantando la vista de los documentos de Estado que tiene delante, sobre la mesa, como haciendo un alto en esa tarea de gobierno; en este caso tiene la pluma en la mano y está retratada en el preciso momento de estampar su firma, con la frase “Yo, el Rey”, sobre uno de esos documentos sin la cual no tenían validez. Otro detalle curioso, que tampoco solemos ver en los retratos de la reina por Carreño, es la colocación de un reloj de torre sobre la mesa. Debido a estas pequeñas, pero significativas, diferencias o variantes encontramos que este bello retrato iluminado se asemeja con el ejemplar de Poznam por el hecho de aparecer en la misma actitud expresa de escribir¹⁵⁷, y con el anónimo del Prado, que nosotros creemos copia del de El Escorial, por la inclusión del reloj de torre. Es cierto que en el retrato de Sarasota se observa también un reloj, pero creemos que no es este el modelo puesto que allí la perspectiva general del cuadro es diversa, además el reloj es de diseño muy diferente, “tipo custodia”, como el que veremos en el magnífico retrato de la Alte Pinakothek por Coello, amén de no aparecer sobre la mesa de trabajo de la regente, sino al fondo en una de los famosos bufetes del salón de los espejos. El documento lleva la fecha de 1673¹⁵⁸, lo cual nos ofrece una data aproximada que nos ayuda enormemente en la datación de los ejemplares que pudieron servir de modelo para la realización de esta bella iluminación.

¹⁵⁶ *El Documento pintado: cinco siglos de arte en manuscritos (catálogo de la exposición)*, Madrid, 2000, nº 52.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

Finalmente, respecto a la inclusión del reloj como objeto simbólico, serviría lo dicho más arriba respecto del retrato de Carlos II del Ayuntamiento de Sevilla, en relación con el gobierno de la Monarquía.



Fig. 134. Carreño de Miranda, *Mariana de Austria*, Madrid, Colección particular.



Fig. 135. Anónimo madrileño, *Mariana de Austria*, Madrid, Museo del Prado.

Contamos también con otros ejemplares que deben responder a otro prototipo de retrato oficial, que la representa sentada y sosteniendo un libro de oraciones en la mano. Tal es el caso del retrato de colección particular madrileña (fig. 134), o los ejemplares del Prado (135) y el Escorial. Estos dos últimos no son seguro de mano de Carreño, y suponen la unión de los dos tipos iconográficos: la reina madre sentada ante el bufete despachando asuntos de gobierno y, al mismo tiempo, sosteniendo el libro de oraciones en la mano. Similar a éstos, existe otro retrato de la reina madre, también en el Escorial, muy semejante en disposición y edad, aunque no aparece el libro de oraciones, sino que descansa la mano sobre el brazo del sillón como en tantos otros ejemplares. Parece claro que se trata de una copia de evidente inferior calidad por mucho que en ocasiones se haya querido asignar a Carreño¹⁵⁹, lo cual carece de toda lógica al observar las carencias y rigidez en la factura.

La representación de la reina sentada y con el libro de oraciones en la mano no es nueva, sino que ya la habíamos visto en el retrato doble del Museo Víctor Balaguer (Cat. PC62), que nosotros relacionamos con el círculo de Herrera Barnuevo, aunque quizá no haya que descartar la posibilidad de que responda a algún prototipo iconográfico perdido o desconocido creado por Carreño de Miranda al inicio de su carrera como pintor de Cámara, pues tenemos constancia documental de que en julio de 1671 cobró un doble retrato de Carlos II y su madre¹⁶⁰. Cabría también la posibilidad de que Carreño aprovechara para su composición, el modelo de retrato

¹⁵⁹ Berjano Escobar, Daniel, *El pintor don Juan Carreño...*, op. cit., p. 149.

¹⁶⁰ Pérez Sánchez, Alfonso, *Juan Carreño...*, op. cit., p. 37.

doble concebido por Herrera Barnuevo, como hemos visto que hizo con algunos otros detalles tales como la ambientación en el Salón de los Espejos.

Esta iconografía de la regente la utilizará Coello en los bellos retratos de la Alte Pinakothek (fig. 183) y del Bowes Museum (fig. 182), sentada y de cuerpo entero en el primer caso, en pie y de tres cuartos en el segundo.

Análogo en disposición a éstos aunque ahora con un abanico en la mano en lugar de un breviario contamos con el magnífico retrato del Museo de Vitoria (fig. 136), de una sobriedad y calidad excepcional. Es considerado por Pérez Sánchez como el más bello retrato de Doña Mariana, tratado de una forma más íntima y directa¹⁶¹.

Como hemos ya dicho, la representación de las reinas de la Casa de Austria llevando elementos como el libro de oraciones que transmite su devoción, piedad y fe ejemplares, cuenta con una larga tradición en el retrato de corte español desde los inicios de la dinastía. Tanto es así que ya la reina Isabel la Católica aparece representada con este elemento, en una actitud que será la más habitual en los retratos en que las reinas aparecen con este objeto: manteniéndolo entre abierto con un dedo para señalar la página en la que se ha detenido. Posteriormente encontramos esta tipología en el retrato póstumo de la emperatriz Isabel de Portugal de Tiziano, en el que aparece sentada y, esta vez, con el libro de horas abierto en la mano (fig. 19). Debemos hacer notar que se trata de uno de los primeros y escasos ejemplos en los que una reina aparece sentada, en alusión quizá al papel político como regente que asumió durante las ausencias de su marido el Emperador. Poder imperial al que también debe hacer referencia el águila bicéfala discretamente bordada en la cortina¹⁶². Lo cual resulta todavía más evidente y palpable en una estampa en la que se representa a la emperatriz en similar actitud, aunque ahora con unas flores en el regazo y con el libro en una mesa sobre la que Isabel apoya su brazo como indicativo de la autoridad imperial que ejerció como gobernante de los reinos hispanos, en nombre de Carlos V. Hecho que se refuerza por la presencia de la corona imperial, alusiva a su condición, que se observa al fondo, sobre el alféizar de la ventana¹⁶³. Análogo a esta estampa existe también un retrato de la Emperatriz Isabel en una colección particular florentina, lo que hace suponer que el original debió ser también pintado por Tiziano, al igual que un ejemplar de cuerpo entero conocido sólo por la copia que se guarda en el Castillo



Fig. 136. Carreño de Miranda, *Mariana de Austria*, Vitoria, Museo de Bellas Artes.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 76; Id, *Carreño, Rizi...*, *op. cit.*, nº 40, p. 221.

¹⁶² Falomir, Miguel, "En busca de Apeles. Decoro y verosimilitud en el retrato de Carlos V", en *Carlos V. Retratos de familia*, Madrid, 2000, p. 169.

¹⁶³ *Ibidem*; *El linaje del Emperador*, Cáceres, 2000-2001, nº 7.1.

de Ambras, en Innsbruck¹⁶⁴. La reina Margarita de Austria, mujer de Felipe III, es retratada por Pantoja de la Cruz (Museo del Prado) en pie con un brazo apoyado sobre un sillón y sosteniendo un libro de horas, mientras que en la otra mano porta un rico pañuelo de encaje (fig. 56); y su madre, la archiduquesa María de Baviera, es representada por Bartolomé González en un retrato conservado en el Consejo de Estado, sentada y sosteniendo entre sus manos un breviario. Libro de devoción que encontramos también en el retrato orante de la propia Mariana de Austria del taller de Velázquez, compañero de otro igualmente orante de Felipe IV, pintados para el monasterio de El Escorial y que hoy se guardan en el Prado.

Similares, y aún más numerosos, antecedentes podemos rastrear en el caso de la utilización del abanico plegable japonés como un elemento más de distinción aristocrática y elevado estatus social en los retratos femeninos; y lo encontramos con frecuencia en la representación de las reinas de la casa de Austria. Tal es el caso de los retratos de María de Portugal de Antonio Moro, Juana de Portugal de Cristóbal Morales (fig. 25) o el impresionante de Sofonisba Anguissola (fig. 199), los varios de la Infanta (ya archiduquesa) Isabel Clara Eugenia por Pantoja de la Cruz (fig. 28) o el taller de Rubens, el de la reina Margarita de Austria de Juan Van der Hamen, también algunos de infantas niñas como los de Velázquez de la infanta Margarita (fig. 71) o los de la reina Isabel de Borbón pintados por Maino, el taller de Rubens o el mismo Velázquez. De igual manera, con un abanico son también representadas las dos mujeres de Carlos II, María Luisa de Orleáns y Mariana de Neoburgo en algunos retratos como veremos.

La exhibición en los retratos de objetos de gran valor, exóticos o raros procedentes de Oriente y, por tanto, nada comunes en la Europa de la época, era un signo que confería distinción y elegancia al tiempo que hablaba a las claras del elevado rango social y la importancia de la persona que podía permitirse poseer tales objetos exclusivos y hacerse retratar con ellos. Tal es el caso de algunos animales, “objetos”, exóticos muy apreciados por su rareza como el mono que vemos por ejemplo en los retratos de la infanta Ana de Austria (hija de Felipe III y Margarita de Austria, que después casaría con el rey de Francia, Luis XIII) de Pantoja de la Cruz que se conserva en el Kunsthistorisches Museum de Viena; el que porta el enano que aparece en el de la reina Margarita de Austria embarazada pintado por Bartolomé González que se encuentra en el mismo museo (fig. 59); los dos que sostiene en sus brazos la enana Magdalena Ruiz en el célebre retrato de Isabel Clara Eugenia pintado por Alonso Sánchez Coello (fig. 203); o el pequeño pájaro de vistoso plumaje que sostiene la infanta Catalina Micaela en el retrato doble con su hermana Isabel Clara Eugenia pintado por Sánchez Coello (fig. 42), que además se trata del primer ejemplo de retrato de hermanos en la pintura española¹⁶⁵. Otro de los objetos que denotaba la alta cuna y el poder de quien lo utilizaba, eran los guantes de piel adornados en ocasiones con pedrería, exclusivos de los poderosos que, por ello, se convirtieron en uno de los elementos más utilizados en la representación de los retratos regios tanto masculinos como femeninos.

¹⁶⁴ Kusche, María, “‘El Caballero cristiano y su dama’. El retrato de representación de cuerpo entero” *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 2004 pp. 69-74. Publicado originalmente en alemán “Der Chrisliche Ritter und seine Dame. Das Repräsentationsbildnis in ganzes Figur” *Pantheon*, XLIX, 1991.

¹⁶⁵ Kusche, María, *Juan Pantoja de la Cruz*, Madrid, 1964, p. 84.

Pero quizá el accesorio de lujo que tuvo más éxito entre los miembros de la casa de Austria por su novedad y exotismo al proceder de Oriente, fue el abanico plegable japonés que causó furor entre las elites femeninas (y también masculinas, parece que Felipe II fue un entusiasta de los abanicos orientales) en el siglo XVI continuando en el XVII. La introducción de los abanicos plegables japoneses en Europa se produjo primero a través de la corte portuguesa a partir de mediados del siglo XVI debido a los lazos comerciales que mantenían con el lejano Oriente a través de sus colonias en aquellos remotos lugares. El resultado fue la llegada a Lisboa de numerosos objetos exóticos, entre los que figuraban los abanicos, que rápidamente entraron a formar parte de la moda en la corte portuguesa. Los lazos familiares establecidos a través de enlaces matrimoniales de princesas portuguesas con monarcas de la casa de Austria, determinaron que dichos objetos suntuosos y raros fueran a menudo utilizados como prestigiosos y exclusivos regalos de una corte a otra, difundiéndose su uso rápidamente entre las reinas y princesas hispanas y austriacas que los adoptaron como elemento accesorio indispensable en su vestimenta, siendo ya habituales en 1560¹⁶⁶. Pero es que además el abanico asiático estaba cargado de importantes connotaciones simbólicas relacionadas con el poder, lo que convenía perfectamente a ciertas representaciones de princesas y reinas de la casa de Austria. En la corte portuguesa era conocido, a través de los informes de sus diplomáticos, la costumbre de los samuráis japoneses de sostener en su mano derecha un abanico como símbolo de su poder, autoridad y elevada jerarquía; haciendo lo propio las reinas y princesas portuguesas y españolas en sus retratos¹⁶⁷.

Hay que mencionar también otro tipo de retrato de la reina, igualmente de larga tradición, que la presenta de pie, con gesto severo y actitud solemne y majestuosa, apoyando su mano derecha sobre el sillón y teniendo al fondo una mesa sobre la que hay un reloj. En este tipo de retrato todo está tratado con una gravedad y un tono austero, pues tanto el cortinón, como el sillón y el paño de terciopelo que cubre la mesa son negros, existiendo únicamente focos de color en la parte blanca del monjil y en el dorado del reloj. De esta composición conocemos dos magníficos ejemplares. El de la colección Harrach (fig. 137), pintado en 1677 como compañero del de Carlos II vestido con el hábito de Gran Maestre del Toisón de Oro, y el del Kunsthistorisches Museum de Viena (fig. 138) que presenta una mayor perspectiva espacial y un fondo más luminoso¹⁶⁸. Una variante que comentaremos es el retrato de Alonso del Arco del Museo de Santa Cruz de Toledo (fig. 214).

Una vez analizados y comentados las diferentes tipologías, faltaría estudiar su significación propagandística en clave política. Lo que parece claro es que el papel político que la regente tuvo que asumir a la muerte de su esposo Felipe IV y las posteriores consecuencias que de ello se derivaron, determina en gran medida la imagen que se proyectó de ella. En este sentido debemos recordar que cuando Carreño logra el puesto de pintor de Cámara, todavía estaba relativamente reciente la muerte del rey y el inicio de la regencia. Regencia que, como sabemos, tuvo multitud de detractores dentro de la clase gobernante desde sus inicios. Papel

¹⁶⁶ Jordan, Annemarie, “Los primeros abanicos japoneses de los Habsburgos” en *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las colecciones Reales Españolas*, Madrid, 2003, pp. 267-274.

¹⁶⁷ Id., fichas nº 5 y 6 del catálogo de la exposición *El arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado*, Madrid 1999-2000.

¹⁶⁸ Pérez Sánchez, Alfonso, *Juan Carreño...*, op. cit., pp. 76-77; Id., *Carreño, Rizi...*, op. cit., nº 48, p. 227.

gobernante para el que Mariana, al igual que el resto de reinas, no estaba preparada y que asumió asesorada por una Junta de Gobierno y, sobre todo y de manera más personal, por sus colaboradores más íntimos que de hecho se convirtieron en validos de la monarquía, primero Nithard y después Valenzuela. Validos que aunaron voluntades en su contra y en la de la regente, capitaneadas por el bastardísimo Don Juan José de Austria que desató una feroz campaña de descrédito contra la regente y sus validos durante la regencia. Ante esto, Mariana hubo de articular los mecanismos necesarios para hacer frente a dichas críticas utilizando de manera hábil y sutil la imagen oficial que se proyectaba de sí misma y del rey.



Fig. 137. Carreño de Miranda, *Mariana de Austria*, Rohrau, Austria, Colección Harrach.



Fig. 138. Carreño de Miranda, *Mariana de Austria*, Viena, Kunsthistorisches Museum.

En primer lugar, dada la especial situación política que se vivía, ya no era válido el modelo habitual de representación de las Reinas de la Casa de Austria¹⁶⁹ en pie, generalmente de cuerpo entero y, en menos ocasiones de tres cuartos, vestidas lujosamente y luciendo riquísimas joyas, con un abanico, pañuelo, guantes o libro de horas en la mano¹⁷⁰ y situadas generalmente junto a un sillón sobre el que apoyan una mano o, más raramente, un bufete cubierto de terciopelo, o incluso un perro que en ocasiones es sustituido por un enano¹⁷¹, sino que se hacía

¹⁶⁹ Rodríguez de Ceballos, Alfonso, "Retrato de Estado...", *op. cit.*, p. 94.

¹⁷⁰ Serrera, Juan Miguel, "Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte" en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, 1990, p. 43.

¹⁷¹ Sin que se observe sobre dichos bufetes relojes como siempre se ha venido sosteniendo sin que sepamos muy bien porqué. La utilización de relojes como objetos parlantes en los retratos regios, masculinos o femeninos, de la casa de Austria, no es en absoluto una característica de los mismos.

imprescindible encontrar otra fórmula que diera solución a las nuevas necesidades representativas derivadas de esa situación y que al mismo tiempo respondiera de manera contundente a las críticas contra la legitimidad de su poder y su labor de gobierno¹⁷². El primer paso en la creación de esa nueva iconografía de una reina regente ya lo había dado Mazo con sus retratos en los que aparecía el pequeño Carlos II al fondo, como ya vimos, o en los dobles de Herrera Barnuevo que insistían en similares ideas. Pero será Carreño el que profundice en ese modelo añadiendo sutiles elementos que reforzarían el mensaje propagandístico que ya se pretendía con los retratos de Mazo y Herrera Barnuevo. En primer lugar está la representación de la reina en un escenario nada casual como era el Salón de los Espejos y no de una manera cualquiera, sino de un modo muy determinado y pensado. Nada, pensamos, es fruto del azar o de la improvisación, sino que todos los elementos utilizados en este tipo de retrato, al igual que en los de su hijo, responden claramente a un programa intencionado que trata de transmitir un claro mensaje en clave de propaganda política. Si ya Mazo la representó como reina regente y, por tanto, gobernante, con el memorial alusivo a dicha condición en la mano y el refuerzo legitimador de su autoridad y poder como legítima gobernante, que suponía la presencia de su hijo al fondo del retrato, será con Carreño cuando se profundice en esas ideas. De ahí la presencia de la mesa ante la cual la regente está claramente tratando asuntos de gobierno. En este caso, se trata de una mesa de trabajo, no de respeto como en el caso de los retratos de Carlos II que creemos no aluden tanto a su papel como gobernante sino a sus obligaciones como Rey. Ahora esa mesa ante la cual la reina está sentada, actitud nada habitual, como hemos dicho en varias ocasiones, en los retratos de los reyes, indica claramente su función como gobernante, acentuado también por el papel que hay sobre ella y los instrumentos de escritura necesarios para firmar los diferentes decretos y consultas. Un detalle que no se ha comentado es que en todos los retratos de este tipo, la regente mantiene invariablemente su mano sobre el papel que hay sobre la mesa o bien lo levanta ligeramente de la punta. No creemos que sea casual. Parece que quiere dejar claro a todo el mundo que esa labor como gobernante le corresponde únicamente a ella de manera legítima y lo ejercerá de forma personal y con determinación. La reina está trabajando en el Salón de los Espejos, un espacio real pero que sabemos que no era donde tenía su despacho¹⁷³, sino que se utilizaba para las recepciones más destacadas como vimos. Si en los retratos de Mazo se suponía que se encontraba situada en el Salón de los Espejos, ahora esto se deja claro de manera mucho más explícita, lo cual responde a la necesidad de ubicarla en un espacio que ayudara a apuntalar de manera simbólica su discutido poder político¹⁷⁴. Ya vimos que águilas y leones aludían al poderío de los Austrias, que los usaron en sus escudos heráldicos. Poderío que se subrayaba también por la misma decoración pictórica del Salón. En los de Carlos II vimos como se reflejaban dos cuadros a través de los espejos con un profundo sentido alegórico. De manera semejante, aunque no reflejado, vemos en los retratos de Mariana un cuadro que debe tener un sentido simbólico más allá de la pura casualidad. Se trata de *Judith matando a Holofernes*, de Tintoretto (fig. 139) que se ha visto como una alegoría en la que se compara a la regente Doña Mariana con la heroína y devota viuda bíblica, que, para liberar a su pueblo de la

¹⁷² Rodríguez de Ceballos, Alfonso, “Retrato de Estado...”, *op. cit.*, p. 94.

¹⁷³ Rodríguez de Ceballos, Alfonso, “Retrato de Estado...”, *op. cit.*, p. 95.

¹⁷⁴ Morán Turina, Miguel, “Reinterpretando a Velázquez...”, *op. cit.*, p. 70.

opresión, es capaz de realizar con determinación y entrega las más peligrosas empresas, al tiempo que supone una llamada de atención contra aquellos que osen atentar contra la autoridad y el poder legítimo de la regente¹⁷⁵. Esta imagen contaba sin embargo con un importante sustento intelectual e ideológico desde hacía más de un siglo. No en vano, en 1530 Erasmo dedicaba su libro *De Viuda Cristiana* a María de Hungría, hermana de Carlos V, comparándola precisamente con Judith. En el libro, Erasmo ensalza las virtudes de la viuda cristiana dedicada a su familia¹⁷⁶. Familia e identidad dinástica, dos ideales sagrados, inquebrantables e inherentes a la casa de Austria que fueron inculcados generación tras generación a todos sus miembros como elemento aglutinante cuyo mantenimiento suponía la grandeza, el poder y la continuidad de la propia dinastía, al tiempo que la pertenencia a ella, legitimaba a los sucesivos soberanos en el ejercicio del poder. Como hemos comentado más arriba, la imagen de María de Hungría representada por Tiziano como viuda ideal entregada al mantenimiento del poder y la continuidad de la dinastía, siguiendo el modelo que ya había iniciado su tía y también regente de los Países Bajos, Margarita de Austria, la *mater familias* de la dinastía, en los retratos de Van Orley, sirvió para fijar la imagen de soberanía, viudedad y poder para las generaciones siguientes, convirtiéndose en el prototipo de representación ideal en los retratos posteriores de viudas de la casa de Austria que desempeñaron un importante papel político, como la viuda piadosa y enérgica mujer de Estado¹⁷⁷. Este es el caso de Margarita de Austria y María de Hungría, que ocuparon la regencia de los Países Bajos, la primera por decisión de su padre Maximiliano I que delegó en ella el gobierno de aquellos territorios en 1507, ocupando el puesto hasta su muerte en 1530 con un intervalo tan sólo de 3 años (de 1515 a 1518) en que no ejerció el poder. A la muerte de su tía, Carlos V designó regente a su hermana María, ya viuda, en 1531, gobernando los Países Bajos



Fig. 139. Tintoretto, *Judith y Holofernes*, Madrid, Museo del Prado

durante 24 años hasta que su hermano abdicó del Imperio y de la Monarquía Hispánica en 1555, decidiendo ella también renunciar al puesto y regresar a España en 1556 donde murió en 1558, apenas dos meses después que su hermano. Juana de Portugal, hija de Carlos V e Isabel de Portugal, fue, junto a su hermana María como veremos, otro de los

ejemplos a seguir de viudas de la casa de Austria que desempeñaron un importante papel político después de enviudar, momento a partir del cual son representadas invariablemente en sus retratos oficiales con tocas de viuda. Además encarna perfectamente ese ideal de reina viuda de la casa

¹⁷⁵ Pérez Sánchez, Alfonso, *Juan Carreño...*, op. cit., p. 75; Id. Carreño, Rizi..., op. cit., nº 39, p. 220; Orso, Philip IV..., op. cit., p. 181; Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, "Retrato de Estado...", op. cit., pp. 94-96.

¹⁷⁶ Jordan, Annemarie, "Mujeres mecenas de la casa de Austria y la infanta Isabel Clara Eugenia" en *El Arte en la Corte de los Archiduques...*, op. cit., pp. 126-127.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

de Austria como mujer fuerte entregada al servicio de los intereses dinásticos realizando, si es necesario, enormes sacrificios personales. Juana casó con su primo, el príncipe heredero de Portugal, Don Juan Manuel en 1552, quedando viuda en 1554 y, apenas una semana después, nació su único hijo, el infante Don Sebastián, con el que tan sólo pudo permanecer cuatro meses, pues Doña Juana fue reclamada urgentemente para hacerse cargo de la regencia de Castilla, en ausencia de su hermano Felipe II que había partido hacia Inglaterra. Doña Juana nunca más volvería a ver a su hijo. Entre 1554 y 1559 se hizo cargo del gobierno de los reinos en ausencia de padre y hermano, retirándose después de la regencia al convento de las Descalzas Reales que había fundado ella misma. Su hermana María casó con su primo el futuro emperador Maximiliano II, ejerciendo ambos la regencia hasta 1551 durante la primera ausencia de su hermano Felipe II en su viaje por los dominios europeos de su padre. Su hija primogénita Ana casó con su tío Felipe II (fue su cuarta y última esposa), único hijo superviviente de dicho matrimonio fue el príncipe Felipe, futuro Felipe III; María era, por tanto, abuela y tía de Felipe III. Dos de sus hijos llegaron a ser también emperadores (Rodolfo II y Matías I), y otro de sus hijos, el archiduque Alberto se casó con su prima, la infanta Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II, gobernando ambos los Países Bajos desde 1599 hasta 1621 en que murió Alberto, a partir de entonces gobernó en solitario, ingresando en la orden tercera de San Francisco y haciéndose retratar hasta su muerte en 1633 con los hábitos de clarisa.

Se ha indicado también que se puede apreciar otro cuadro. Se trata de aquel de Tiziano en que Felipe II ofrece a su hijo Fernando a la divina providencia en acción de gracias por la victoria en Lepanto (fig. 110). Interpretado como idéntica actitud de la regente que mostraría a su hijo como garante de la legitimidad de su poder ejercido en nombre de aquel¹⁷⁸. He de decir sin embargo que resulta complicado identificar con claridad dicho cuadro en cualquiera de los ejemplares. Se trata del lienzo que se observa encima de la puerta, a la izquierda y un poco más arriba del de Judith y Holofernes. En cualquier caso se trata de una visión muy fragmentaria y en el único ejemplar en el que puede apreciarse con cierta claridad es en el del Prado.

Pero es que además, como ya hemos dicho, muchos de estos retratos formarían pareja con los de su hijo representado en el mismo simbólico escenario. Así lo hace suponer el documento varias veces citado en el que se enumeran por parejas varios retratos de los reyes que había realizado Carreño durante la regencia. Dicho emparejamiento vendría a actuar como refuerzo y complemento del mensaje simbólico y propagandístico que dichos retratos transmitían por si solos. Se vería así representados al Rey, que lo era, aunque menor de edad, y como Rey es representado, y a la reina Madre representada como regente, en definitiva como gobernante de hecho y de derecho. Es decir, ejerce la autoridad y el poder en nombre de su hijo, el Rey, cuya presencia a su lado lo atestigua, justifica y legitima. De ahí el diferente sentido, ya comentado, que creemos tiene la utilización de la mesa y el memorial en los retratos de uno y otro.

En 1675, cuando Carlos II cumpliera catorce años, Felipe IV había establecido que se proclamara la mayoría de edad del Rey y, por tanto, el fin de la Regencia. Sin embargo, sabemos que ésta se prolongó de manera efectiva hasta 1677, con la llegada de Don Juan José de Austria al poder, que apartó a Mariana de Austria de la Corte, recluyéndola en el Alcázar de Toledo. Esta

¹⁷⁸ Orso, *Philip IV...*, *op. cit.*, pp. 76-77 y 180-181; Gutiérrez de Ceballos, “Retrato de Estado...”, *op. cit.*, p. 96.

falta de influencia de la reina madre en Carlos II sólo se prolongó durante dos años, pues Don Juan José murió en 1679, lo que de hecho supuso la vuelta de Doña Mariana a la corte y, de nuevo, su influjo sobre las decisiones políticas de su hijo. Sin embargo, después de esa fecha, los retratos de Doña Mariana de Austria ya no nos transmiten su imagen como regente, sino que se vuelve a la tradicional representación de las reinas hispanas en pie, apoyada sobre un sillón, sosteniendo un pañuelo de encaje y, en este caso si, con el reloj sobre el bufete al fondo¹⁷⁹. De esta composición contamos con dos magníficos ejemplares, el de la Colección Harrach y el del Kunsthistorisches Museum de Viena (fig. 137 y 138). Sobre este modelo resulta inevitable realizar la comparación entre éstos retratos de Doña Mariana de Carreño y el famoso que le hiciera Velázquez y que, como vimos, estuvo en la “Quadra de Mediodía” del Palacio de El Escorial (fig. 114). Es evidente que el modelo utilizado por Carreño es dicho retrato, aunque también a través de ellos podemos observar la nueva concepción del retrato de Estado así como los cambios históricos y políticos acaecidos en ese lapso de tiempo. Si bien la disposición es idéntica, el sentido es muy diferente. Mientras el de Velázquez refleja un momento feliz y representa a la reina como consorte, en un sentido mucho más “cortesano” con una gran riqueza cromática; los de Carreño transmiten todo lo contrario, una tristeza y sobriedad absoluta con predominio del negro salpicado tan sólo por el blanco del monjil y el dorado del reloj. De igual manera hemos visto envejecer a la reina, que ahora, tras duros años de gobierno de la Monarquía, muestra un rostro severo y adusto en actitud tremendamente envarada, hierática y distante.

Creemos significativo también que se llegue al límite de la inclusión del reloj de torre en estos retratos de Carreño que los convierte conscientemente en idénticos al de Velázquez. El retrato de la colección Harrach está perfectamente documentado en 1677, fecha clave que supone un verdadero punto de inflexión en el reinado de Carlos II, pues es el año del fin de la regencia y del acceso de Juan José de Austria al poder, cuya primera acción de gobierno es apartar inmediatamente a Doña Mariana de Carlos II para evitar su “nociva” influencia. Ahora bien, antes de ese momento doña Mariana tuvo tiempo de encargar dicho retrato con destino al extranjero, y no precisamente a cualquier corte, sino a la imperial. Por eso creemos que el mismo hecho de la presencia del reloj, señala por si mismo los trascendentales cambios históricos y políticos acontecidos desde que Velázquez pintara su famoso retrato de la reina Mariana. Como resulta fácil imaginar, la posesión de un reloj de la categoría del que aparece en estos retratos, estaba reservada tan sólo a un personaje poderoso. Era un objeto de lujo que indica de modo claro la elevada condición del retratado, como también lo son las joyas, los sombreros de plumas, los guantes de ámbar, los suntuosos vestidos, o los mismos animales u objetos exóticos procedentes de oriente. Este creemos que es el sentido, más “vanal” si se quiere, con el que fue incluido en el retrato de Velázquez, pues además es de sobra conocida la afición de doña Mariana a los relojes. Sentido que fue aprovechado en el retrato de Carreño, para unirlo al significado de carácter político con el que era asociado el reloj, como hemos visto. Es así que, junto a esa naturaleza suntuaria que convierte este objeto en signo de la alta condición del retratado, probablemente se escondiese además otra de signo político en un momento muy

¹⁷⁹ Morán Turina, “Reinterpretando a Velázquez...”, *op. cit.*, p. 71, nota 53.

determinado del reinado. Tal vez con este impactante retrato con destino a la corte imperial austriaca, que, no lo olvidemos, era la natural de doña Mariana, ésta quiso evidenciar bien a las claras quién era todavía la que llevaba las riendas del poder, así como mantener siempre presente su inminente pasado como gobernante de una monarquía que aún, pero no por mucho tiempo, continuaba siendo la más poderosa del orbe.

A esta época en que la reina ya no ejerce como regente, debe corresponder el modelo iconográfico que la representa con un libro de oraciones entre abierto en una mano, en clara alusión a su piedad y devoción ejemplares. Dicho modelo se utilizará de diversas maneras. Así hay ejemplares en que a este tipo iconográfico se une el que la representa sentada ante el bufete (fig. 135); o los que pintarán posteriormente Claudio Coello y Alonso del Arco (fig. 182, 183 y 214) de los que nos ocuparemos más adelante.

Lo que también llama la atención es que después de esa fecha y sobre todo después de la muerte de Don Juan José de Austria en 1679 y su vuelta a la corte, a pesar de la influencia que volvió a ejercer sobre su hijo, no contamos con retratos de Doña Mariana por Carreño de Miranda. Es decir entre 1679 y 1685 en que muere el pintor asturiano no se conoce ningún ejemplar asignable a Carreño. Algunos autores han querido situar el magnífico y único ejemplar que representa a la reina con un abanico en la mano, en torno a esas fechas finales de la vida del pintor, aunque Pérez Sánchez es partidario de adelantar su ejecución hacia los primeros momentos de Carreño como pintor de Cámara¹⁸⁰. De hecho los únicos retratos de la reina que conocemos hacia esa fecha de 1685 son los dos pintados ya por Claudio Coello como sustituto de Carreño en el puesto de pintor de Cámara (fig. 182 y 183). Y de esa fecha hasta la muerte de la reina en 1696, tan sólo conocemos un retrato más, el realizado por Alonso del Arco precisamente en ese año (fig. 214). Dicha ausencia de imágenes oficiales de Doña Mariana en esos años finales del reinado cuando al principio, sobre todo durante la regencia, habían sido tan numerosas, no deja de ser significativa y quizá la explicación la encontremos en el papel que ejerció la segunda esposa de Carlos II, Mariana de Neoburgo, que, frente a la dejación de Maria Luisa de Orleáns, si tomó parte activa en los asuntos de Estado e influyó poderosamente en el ánimo de su esposo, convirtiéndose en el contrapeso de la influencia de Doña Mariana de Austria.

6. Don Juan José de Austria, la fabricación del mito.

No podríamos completar el estudio del retrato de Estado durante el reinado de Carlos II, sin aludir a otro de los personajes clave durante la primera parte del mismo. Éste no puede ser otro que Don Juan José de Austria, hermanastro de Carlos II. Personaje controvertido e interesante del que, afortunadamente, en los últimos años se han venido elaborando diversos estudios que arrojan luz sobre muchos aspectos de su vida y su actividad como militar y después como gobernante, que permanecían aún en la penumbra¹⁸¹. Hijo de Felipe IV y de una de sus

¹⁸⁰ Pérez Sánchez, Alfonso, *Juan Carreño...*, op. cit., p. 76.

¹⁸¹ De reciente aparición son los trabajos de Ruiz Rodríguez, José Ignacio, *Juan José de Austria un bastardo regio en el gobierno de un imperio*, Madrid, 2005; Grafvon Kalnein, Albrecht, *Juan José de Austria en la España de Carlos II, historia de una regencia*, Lérida, 2001. Más antigua pero fundamental es la tesis doctoral, después editada como

numerosas amantes¹⁸², la actriz María Calderón, nació en Madrid el 7 de abril de 1629. Por expreso deseo de su padre recibió una esmerada educación lo que le granjeó su gusto por el arte, en especial la pintura y las letras; Don Juan fue hábil en el manejo de la pluma y de todos es conocido la sutil utilización que hizo de la opinión y la propaganda política a través de herramientas tan útiles como “los medios de comunicación” de la época: la prensa y el grabado como medio de propaganda política.

Don Juan fue reconocido por Felipe IV en 1642, pasando a recibir el tratamiento de “serenidad”, aunque nunca obtuvo el deseado título de Infante, lo cual hubiera implicado su legitimación por parte de Felipe IV. En torno a esa fecha contamos con un significativo retrato de Don Juan, todavía casi un niño, que nos trasmite de manera alegórica las ambiciones frustradas de los personajes que formaron el entorno más cercano del bastardo regio. A partir de imágenes como la que ahora comentamos, se trató de construir, desde su juventud, la figura del mito de Don Juan, equiparándolo al gran Don Juan del siglo anterior. De ahí que se le represente como un gran general con tan sólo trece o catorce años, reclamando quizá su papel de primogénito real (fig. 140).



Fig. 140. Eugenio de las Cuevas (atribuido), *Juan José de Austria como San Hermenegildo*, Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales.

Así, don Juan está representado en pie vestido de media armadura, con el memorial y el bastón de mando en la mano, a la manera usual en los retratos de Estado, pero podríamos decir que “a lo divino”, pues se le identifica o compara con San Hermenegildo, el príncipe mártir visigodo, que fue apartado de la sucesión, y después asesinado (decapitado) por mandato de su padre, Leovigildo, por no haber querido aceptar la comunión de manos de un obispo arriano, manteniéndose fiel al catolicismo al que se había convertido, al contrario que su padre. Este iconografía resulta demasiado extraña como para ser casual, parece claro que está buscada con la clara intención de presentarnos a Don Juan José como el mártir que tiene que sufrir la injusticia de verse apartado de un papel más relevante que por derecho le sería propio y legítimo. Por si esto fuera poco, en el suelo, tras Don Juan, hay una corona y un cetro, atributos por excelencia de majestad y realeza, alusivos sin duda a su condición de hijo de

Rey, al igual que San Hermenegildo del que son atributos usuales, y que de nuevo, se considera que le pertenecen de manera legítima de acuerdo a su insigne filiación. Así pues, con este

libro, de Castilla Soto, Josefa, *Don Juan José de Austria (hijo bastardo de Felipe IV): su labor política y militar*, Madrid, 1992. Y sobre todo, en lo que a nuestro ámbito respecta, muy interesante es el trabajo de González Asenjo, Elvira, *Don Juan José de Austria y las artes (1629-1679)*, Madrid, 2005.

¹⁸² Sabido es el carácter lujurioso y mujeriego de Felipe IV sobre todo en su juventud, que ya “anciano” le produjo tremendos remordimientos morales.

alegórico retrato “a lo divino” se está tratando de demandar para don Juan José¹⁸³ una mayor legitimación y dignidad y una mayor presencia en los asuntos de la Monarquía, de ahí la asimilación con San Hermenegildo y la presencia de la corona y el cetro que refuerzan dicha idea. Aunque el hecho de que estén el suelo indica su respeto al rey, no equiparándose con él, (cumplía solicitar su reconocimiento como hijo de Felipe IV, pero también convenía ser cauteloso y medir muy bien la propaganda, sin incurrir en la posible ira del rey ante demasiada osadía). Es decir, se deja clara su condición de no legítimo, aunque no por ello deja de ser hijo del Rey Católico, del poderoso Rey Planeta; lo cual exige se reconozca. Faltaría saber si el retrato es anterior al reconocimiento de Don Juan José por Felipe IV, con lo cual se trataría de una llamada hacía ese ansiado “premio”, o posterior. En este último caso sería una manera de mostrar de modo orgulloso dicha condición¹⁸⁴; aunque Don Juan nunca obtuvo de Felipe IV la legitimación como infante real, con lo que las expectativas nunca fueron del todo satisfechas.

6.1. Los retratos “a lo divino”

La costumbre de retratar personajes de la época adoptando los atributos iconográficos propios de protagonistas de la historia sagrada nos es bien conocida; son lo que se ha dado en llamar “retratos a lo divino” o “disfraces del retrato”¹⁸⁵ que, como a continuación veremos, adquieren diversas variantes y significados.



Fig. 141. *Anunciación*, Juan Pantoja de la Cruz, Viena, Kunsthistorisches Museum.

Es este sentido, no fue infrecuente en la tradición retratística de la Casa de Austria el empleo de la imagen regia formando parte de composiciones de tema religioso (historia sagrada), existiendo varias tipologías¹⁸⁶. Quizá la manera más antigua y no propiamente “retrato a lo divino”, consiste en la inclusión del retrato regio como “donante”, generalmente arrodillado ante determinada imagen sacra y siempre de tamaño menor para dejar clara su situación de inferioridad y sumisión ante dicha figura divina. Otras veces la imagen real aparece como un personaje anónimo más que asiste a determinado episodio de la historia sagrada. Un paso más avanzado lo encontramos cuando los personajes retratados participan de manera activa y no se limitan a meros espectadores anónimos de la escena como en el caso

¹⁸³ Y esta claro que para los que le rodeaban.

¹⁸⁴ Según Tormo, el retrato se realizó con posterioridad al reconocimiento por parte de Felipe IV; véase Tormo, Elías, *En las Descalzas Reales: estudios históricos, iconográficos y artísticos*, Madrid, 1917, p. 104.

¹⁸⁵ Portús, Javier, “‘Soy tu hechura’. Un ensayo sobre las fronteras del retrato cortesano en España” en *Carlos V. Retratos de familia*, Madrid, 2000, p. 182

¹⁸⁶ Seguimos fundamentalmente las propuestas por Marín Cruzado, Olga, “El retrato real en composiciones religiosas de la pintura del siglo XVI: Carlos V y Felipe II” en *El arte en las corte de Carlos V y Felipe II*, Madrid, 1999, pp. 116-125 y Portús, Javier, “‘Soy Tu hechura’...”, *op. cit.*, pp. 184-189.

anterior; en este grupo los personajes retratados adquieren las funciones propias del personaje bíblico o religioso al que sustituyen o encarnan. La culminación de esta tipología de retrato “a lo divino” se produce cuando el retrato regio se convierte en protagonista principal de algún episodio de la historia sagrada; es decir, supone la “suplantación” de la “identidad” de la imagen sacra a través del rostro perfecta y explícitamente individualizado del monarca o de algún miembro de su familia. Dentro de este grupo se incluyen también las imágenes aisladas en las que el retrato regio es utilizado en sustitución de algún santo que es el protagonista del cuadro y del que adquiere sus atributos iconográficos, o bien una simple inscripción con el nombre del santo en cuestión basta para convertir en imagen sagrada un retrato determinado¹⁸⁷. El ejemplo más claro y significativo de este tipo lo encontramos en la *Anunciación* del Kustistorisches Museum (fig. 140) pintado por Juan Pantoja de la Cruz hacia 1605. En realidad, aunque el tema ciertamente es la Anunciación, los personajes protagonistas de este episodio evangélico, es decir, la Virgen misma y el arcángel San Gabriel, están “suplantados” por sendos retratos de la reina Doña Margarita (mujer de Felipe III) que encarna el papel de la Virgen, y de su hija la infanta Ana que ocupa el del ángel anunciador¹⁸⁸. Precisamente debemos a la Reina Doña Margarita y a Pantoja de la Cruz, algunos de los ejemplos más conocidos y representativos de esta tipología de retratos “a lo divino”, a los que la reina parece ser que era aficionada; afición que debió heredar de su madre, a la que gustaba retratarse encarnando diferentes personajes sagrados¹⁸⁹. Valgan como muestra *El nacimiento de la Virgen* y *El nacimiento de Cristo o adoración de los Pastores*, ambos en el Prado (fig. 141 y 142) y pintados en 1603 por Pantoja de la Cruz por encargo de la reina, destinados a su oratorio privado en el Palacio de Valladolid, de donde pasaron en 1606 al Alcázar de Madrid¹⁹⁰. En el primer lienzo mencionado se distinguen entre las damas que ayudan en el primer baño de la virgen María recién nacida, a la madre de la reina, Doña María de Baviera y a dos de sus hijas (por tanto hermanas de Doña Margarita), identificadas tradicionalmente con las infantas Leonor y Catalina Renata¹⁹¹. En *El nacimiento de Cristo*, varios personajes que se identifican con miembros de la familia real contemplan la escena transformados en humildes pastores. Encontramos pues los retratos del mismo rey Felipe III, de su esposa Margarita de Austria y de los hermanos de ésta, Fernando (futuro Fernando II), Maximiliano, Ernesto y Leopoldo, así como dos de sus hermanas, Gregoria y Catalina.

¹⁸⁷ Serrera, Juan Miguel, “Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato...”, *op. cit.*, p. 40.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 39.

¹⁸⁹ Marías, Fernando, “Juan Pantoja de la Cruz: el arte cortesano de la imagen y las devociones femeninas”, en *La mujer en el arte español*, Actas de las VIII Jornadas de Arte del CSIC, Madrid, 1997, pp. 112-116.

¹⁹⁰ *El linaje...*, *op. cit.*, n^{os} 3.7 y 3.8, pp. 258-261.

¹⁹¹ Se ha planteado la posibilidad de que se trate en realidad de María Cristierna y Leonora; véase Marías, Fernando, “Juan Pantoja de la Cruz...”, *op. cit.*, p. 112.

En ambos lienzos, los miembros de la familia de la reina Margarita, se diferencian del resto de los personajes porque son los únicos que miran al espectador, recurso habitual utilizado por los pintores para dejar claro que se trata de retratos¹⁹². Este gusto familiar por los “retratos a lo divino” lo encontramos también en otro lienzo que se encuentra en el Monasterio de las Descalzas Reales, lugar de piedad y devoción por excelencia de la Casa de Austria. Se trata de



Fig. 141. Juan Pantoja de la Cruz, *Nacimiento de la Virgen*, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 142. Juan Pantoja de la Cruz, *Nacimiento de Cristo*, Madrid, Museo del Prado.

un curioso retrato colectivo de toda la familia de la reina Margarita de Austria, que muy probablemente se encuentre detrás del encargo (fig. 143). En él se representa de nuevo a la madre de la reina, María de Baviera, como Santa Clara con nimbo, arrodillada en actitud orante en el momento en que está a punto de recibir la comunión de manos de un sacerdote que se ha identificado con San Carlos Borromeo¹⁹³. Ambos personajes centrales están rodeados por otros nueve que se corresponden con los hijos del matrimonio, convirtiéndose en un peculiar retrato familiar, hasta el punto de que el rostro de San Carlos Borromeo se ha querido identificar con el del padre de la reina, el archiduque Carlos¹⁹⁴.

¹⁹² Serrera, Juan Miguel, “Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato...”, *op. cit.*, p. 40.

¹⁹³ *Ibidem*. María de Baviera enviudó del archiduque Carlos II, duque de Estiria en 1590, momento en que adoptó los hábitos de clarisa hasta su muerte en 1608.

¹⁹⁴ García Sainz, Ana y Ruiz, Leticia, “Linaje regio y monacal: la galería de retratos de las Descalzas reales” en *El linaje...*, *op. cit.*, pp. 148-150.

Como ya hemos dicho más arriba, la utilización de retratos “a lo divino”, es relativamente frecuente en la tradición retratística de la casa de Austria. Encontramos ejemplos de ello desde los inicios de la dinastía con los Reyes Católicos y Carlos V hasta el último rey de los habsburgo hispanos, nuestro Carlos II. En época de los Reyes Católicos es más frecuente que los reyes aparezcan junto a su familia como “donantes”, arrodillados ante la imagen sagrada en actitud de humilde devoción piadosa; es el caso de *La Virgen de los Reyes Católicos* del Monasterio de las Huelgas o la del Museo del Prado¹⁹⁵ (fig. 144 y 145). Pero tampoco en esta época faltan los ejemplos del segundo y tercer “tipo” de retrato “a lo divino” que hemos comentado más arriba; es decir, aquellos en los que las figuras regias asisten como simples espectadores a un episodio evangélico determinado o bien toman parte activamente en él suplantando la identidad de alguno de los personajes que intervienen en el mismo y asumiendo sus funciones. Así lo encontramos por ejemplo en alguna de las tablas del *Políptico de Isabel la Católica*, como la que representa *La multiplicación de los panes y los peces* (fig. 146), donde, entre los anónimos espectadores que asisten al milagro, se descubren los rostros de Isabel la Católica, el rey



Fig. 143. Taller de Juan Pantoja de la Cruz, *María de Baviera con sus hijos recibe la comunión de manos de San Carlos Borromeo*, Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales.



Fig. 144. *La Virgen de los Reyes Católicos*, Anónimo, Monasterio de las Huelgas, Burgos.

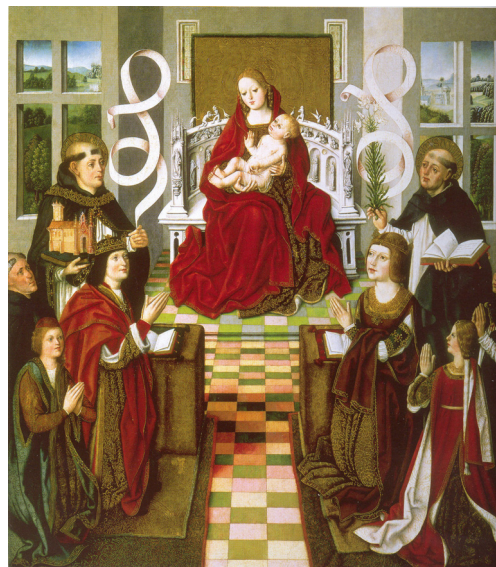


Fig. 145. *La Virgen de los Reyes Católicos*, Anónimo, Museo del Prado, Madrid.

¹⁹⁵ Marín Cruzado, Olga, “El retrato real...”, *op. cit.*, p. 116-117.

Fernando, el emperador Maximiliano y quizá otros miembros de la familia¹⁹⁶. De la misma manera, en otra de las tablas del políptico, la que representa *Las tres Marías en el sepulcro* (fig. 147), se ha querido identificar a una de las mujeres, la que está más alejada, con la reina Isabel.

En *La Adoración de los Reyes* (fig. 148) de la iglesia de Santa María del Castillo en Cervera de Pisuerga (Palencia) se puede observar a la derecha, al lado del rey Baltasar, una figura cubierta con un turbante rojo con broche de oro que porta en sus manos un cetro de cristal, que se ha identificado con Fernando el Católico; a su lado un joven de perfil con el pelo largo y un mono sobre sus hombros, podría ser su hijo el infante don Juan y, finalmente, el rey Gaspar que se encuentra arrodillado delante de la Virgen y el niño ofreciendo su presente, es figurado por el rostro del emperador Maximiliano; asimismo también se ha querido localizar el retrato de Federico III en el la figura de rey Melchor¹⁹⁷.



Fig. 146. Anónimo, La multiplicación de los Panes y los peces. Tabla del Políptico de Isabel la Católica.



Fig. 147. Anónimo, Las tres Marías en el sepulcro, Tabla del Políptico de Isabel la Católica.

Posteriormente tanto de Carlos V como de Felipe II, contamos con significativos y abundantes ejemplos que se cuentan entre las diversas tipologías de retrato “a lo divino” que hemos mencionado. Como devotos y humildes siervos de la divinidad, aparecen como orantes arrodillados en la célebre *Gloria* de Tiziano, el Emperador Carlos V, que ha depositado la corona imperial en el suelo en actitud de sumisión ante Dios Padre, su esposa la emperatriz fallecida Isabel de Portugal, y el hijo de ambos, el todavía príncipe Felipe. Encontramos también a Felipe II, orante arrodillado, involucrado en una escena religiosa sin suplantar ninguna identidad ajena en el enigmático cuadro de El Greco, *El sueño de Felipe II* o *La Adoración del Nombre de Jesús*.

Dentro del grupo de retratos “a lo divino” en el que los monarcas participan como personajes anónimos o meros espectadores en escenas bíblicas o hagiográficas, encontramos

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 120.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 123.

también abundantes ejemplos. En el *Entierro del Conde de Orgaz* de El Greco, tradicionalmente se ha identificado al personaje barbado y con gorguera entre los apóstoles que asisten a la gloria, con Felipe II¹⁹⁸. Carlos V aparece como un espectador más en *Los Desposorios de la Virgen* del retablo de la iglesia de Belver de los Montes en Zamora. Felipe II aparece en la *Subida al Monte*



Fig. 148. Atribuido a Juan de Flandes, *La Adoración de los Reyes*, Iglesia de Santa María, Cervera de Pisuerga, Palencia.



Fig. 149. Círculo de Juan de Borgoña, *Carlos V como San Sebastián*, Madrid, colección particular.

Gárgano de Juan de Juanes en el retablo del gremio de pelaires de la iglesia de San Nicolás de Valencia; se trata del personaje bajo palio que se vuelve hacia el espectador vestido sin ropas eclesiásticas y con un bonete en la cabeza. El rostro del rey Felipe II (todavía príncipe) se puede también identificar entre uno de los que observan *La presentación de la Virgen en el templo* pintado por Juan Correa de Vivar para la iglesia de Almonacid de Zorita en Guadalajara y que, tras ser vendido a unos particulares en 1952, en la actualidad se encuentra en el convento de Oblatas de Oropesa en Toledo¹⁹⁹.

Los ejemplos en los que el retrato del monarca “se disfraza” de algún personaje de la historia sagrada asumiendo su identidad, funciones y atributos y, adquiriendo por tanto un papel activo en el episodio de que se trate, son también abundantes sobre todo en la iconografía de Carlos V y Felipe II. Encontramos así al emperador Carlos V figurado como rey Melchor en la tabla de *La Adoración de los Reyes Magos* perteneciente al retablo de la iglesia parroquial de Meco, pintado también por Correa de Vivar; aparece vestido a la moda de la época con corona y Toisón de Oro. También como rey mago aparece en una escultura de Felipe Vigarny para el banco del retablo de la capilla Real de Granada o en una de las miniaturas de un breviario que

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 119.

¹⁹⁹ *Ibid.*, pp. 120-121.

lleva su nombre en la Biblioteca del Escorial. Felipe II “suplanta” al rey Melchor en una Epifanía del Museo Lázaro Galdiano²⁰⁰.

Y, finalmente, la culminación de toda esta casuística de retratos “a lo divino” la encontramos en imágenes en las que el monarca, sustituyendo o encarnando a determinado personaje sacro que, por otra parte, nunca es elegido al azar como explicaremos, se convierte en el protagonista principal y absoluto, bien en imágenes aisladas, o formando parte de composiciones con más figuras. De nuevo el caso paradigmático que ilustra ambas posibilidades las encontramos en el caso de Carlos V y Felipe II. En el caso de Carlos V, será San Sebastián, santo guerrero que sobrevivió al martirio de ser asaeteado, la figura utilizada en varias ocasiones para identificarlo con Carlos V, debido a las connotaciones religiosas y guerreras asociadas al santo romano. De esta guisa vemos al emperador en una tabla (fig. 149) que le representa aún muy joven portando la flecha, atributo de su martirio, y con el manto de armiño, como corresponde a su dignidad imperial²⁰¹. De modo muy similar le vemos en una vidriera de la catedral de Sevilla, obra realizada por Arnao de Vergara. Como hemos afirmado más arriba, la elección de los personajes sagrados que “prestan” su identidad al monarca o su familia, no es fruto del azar ni de la improvisación, sino que responde a ideales muy concretos siempre en el marco de dos pilares básicos en el horizonte ideológico de los Austrias: la alianza Política-Religión. Habremos de volver sobre el posible significado que tales imágenes de los monarcas divinizados encierran. Por el momento podemos decir que, en el caso de San Sebastián, esa doble faceta de guerrero y al mismo tiempo defensor del catolicismo hasta el punto de asumir su propio martirio, es una imagen muy válida para las aspiraciones político-religiosas de Carlos V. El hecho de representarlo no en el momento del martirio, que se ve al fondo, sino como triunfador del mismo, habla a las claras de la intención perseguida con este tipo de imagen. El emperador, como el santo, se alza como bastión en la defensa de la religión católica y aparece como vencedor sobre los enemigos de la Fe²⁰².

El otro ejemplo paradigmático lo encontramos en el lienzo que Lucas de Heere pinta para la catedral de San Bavón en Gante (fig. 93) que ya vimos en el capítulo anterior. El cuadro fue encargado como decoración para la celebración del XXIII capítulo de la Orden del Toisón de Oro en la catedral de Gante y la iconografía que presenta, como podemos imaginar, no responde a la simple casualidad sino que está cargada de significado. En el lienzo, el rey Salomón, adquiere los rasgos inequívocos de Felipe II, lo cual debe encerrar un sentido que va más allá de la apariencia. Dicho significado se ha querido encontrar en relación con la situación de Flandes en la época de realización del cuadro, firmado en 1559. Así se ha querido ver en la reina de Saba, mujer docta que trae regalos para ofrecérselos al justo y sabio rey Salomón, como la personificación de los Países Bajos. Es decir, la reina de Saba, personificación de los Países Bajos en la persona de Margarita de Parma, recién nombrada gobernadora de los Países Bajos por su hermanastro Felipe II, ofrece las riquezas de aquellos territorios al justo y sabio rey Felipe II²⁰³, sellando ambos de esta manera un compromiso de gobierno pacifista para con aquellos

²⁰⁰ *Ibid.*, pp. 123-124.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 122.

²⁰² *El linaje...*, *op. cit.*, nº 3.2, pp. 248-250.

²⁰³ Checa, Fernando, *Felipe II. Mecenas de las artes*, Madrid, 1993, pp. 106-107.

problemáticos territorios²⁰⁴. En el ideario de la época era habitual la comparación de Carlos V y Felipe II con David y Salomón como reyes sabios y justos²⁰⁵, dos de las virtudes esenciales que debían adornar al príncipe y que, junto a la pertenencia dinástica, le legitimaban en el ejercicio del poder. En el caso de Felipe II es clarísima la alusión al rey bíblico en relación con la construcción del monasterio de El Escorial, como el nuevo templo de Jerusalén. En este sentido, Salomón, como prefigurador de Cristo y sus herederos, los monarcas católicos, nos habla de una idea que será fija a lo largo de toda la dinastía: el sentido de continuidad y de pertenencia a un linaje que facultaba para el ejercicio del poder a unos monarcas que se consideraban vicarios de Dios en la tierra²⁰⁶.

Esto nos ofrece también una de las claves explicativas de este tipo de retratos en relación con el concepto de legitimación del origen divino de la monarquía, idea fuertemente arraigada entre los miembros de la dinastía austriaca²⁰⁷. En este sentido, significativo es el hecho de la abundancia de este tipo de obras, lo que nos demuestra que debió ser un recurso representativo considerado eficaz para divulgar y afianzar los ideales que a través de ellos se quería transmitir²⁰⁸. Ideales que se encontraban fuertemente interrelacionados con la devoción y el fervor religioso de unos monarcas que, como hemos dicho, consideraban su poder como delegación divina en la tierra.

Por una parte, en relación con dichos ideales religiosos, podemos encontrar una explicación a este tipo de retratos desde un punto de vista puramente devocional. Devoción de un monarca y su familia hacia determinada imagen sacra que intercedía entre ellos y la divinidad, sobre todo en el caso de que las obras se destinasen a un ámbito privado, en el que también tenían cabida las imágenes de familiares difuntos que tendían a ser representados como auténticos santos²⁰⁹.

Pero desde un punto de vista más general, esa profunda devoción y religiosidad de los monarcas hispanos, llevaba aparejada de manera indisoluble otros intereses de naturaleza distinta aunque, como digo, nunca disociados de la preocupación religiosa. Es la alianza trono-altar que se materializa en estas efigies como útiles instrumentos de identificación y auto representación, con el fin de propagar una determinada imagen del poder, utilizando para ello diferentes personajes sacros de especial significación por la acción histórica o bíblica en la que intervenían, “prestando” su identidad a los monarcas para encarnar aspiraciones e ideales concretos, en relación con el concepto ideológico con el que se identificaba el poder de la monarquía hispana²¹⁰. Todo esto se concretaría en lo que ya hemos apuntado más arriba: a través de estas imágenes, sobre todo las que estaban destinadas a tener una proyección pública, se trataba de

²⁰⁴ *Ibidem*; Marín Cruzado, Olga, “El retrato real...”, *op. cit.*, p. 125; Portús, Javier, “‘Soy tu hechura’. Un ensayo sobre las fronteras del retrato cortesano en España” en Checa, Fernando, Falomir, Miguel y Portús, Javier, *Carlos V. Retratos de familia*, Madrid, 2000, p. 187.

²⁰⁵ Véase sobre el tema Checa, Fernando, “Felipe II en el Escorial. La representación del poder real”, *Anales de Historia del Arte*, 1989, nº 1, pp. 131-135.

²⁰⁶ Marín Cruzado, Olga, “El retrato real...”, *op. cit.*, pp. 114, 125.

²⁰⁷ Serrera, Juan Miguel, “Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato...”, *op. cit.*, p. 39.

²⁰⁸ Portús, Javier, “‘Soy tu hechura’...”, *op. cit.*, p. 183.

²⁰⁹ Serrera, Juan Miguel, “Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato...”, *op. cit.*, p. 40.

²¹⁰ Portús, Javier, “‘Soy tu hechura’...”, *op. cit.*, p. 183.

reafirmar visualmente el origen divino de la dinastía y de la Monarquía y, por tanto, legitimar un poder emanado directamente de Dios.

El enorme poder que tienen las imágenes y la fuerza sugestiva que debía tener la visualización de un monarca “travestido” en un San Sebastián, un rey Mago, el rey Salomón, o incluso la Virgen como hemos visto en el caso de la reina Margarita, debió determinar que se superasen algunas iniciales reticencias hacia la vanidosa utilización del retrato de un rey ocupando el puesto de una figura divina y rompiendo el decoro de la escena Bíblica²¹¹. Ese inicial respeto sumiso de los “donantes” arrodillados, siempre de tamaño menor y colocados a inferior altura respecto de la imagen divina, se trastocó hasta el punto de asumir las identidades de las propias imágenes sacras equiparándose a ellas. Sin embargo, esa aparente actitud irrespetuosa quedaba plenamente justificada al asociar con ello la causa de Dios y de la dinastía²¹².

Como hemos visto, este tipo de representaciones divinizadas de los monarcas y sus familiares más cercanos, fueron relativamente frecuentes en el siglo XVI y el XVII, extendiéndose durante todo el siglo XVII al resto de la sociedad hispana. Son abundantes los ejemplos de pintores que realizaron retratos “a lo divino” de muchachas de la nobleza que adoptan los atributos de una santa determinada, generalmente su santa titular. El caso paradigmático es el de Zurbarán. También existen casos en los que un pintor realiza obras de carácter religioso en las que confiere los rasgos de sus familiares a los personajes de la escena evangélica.

No sorprende, por tanto, la utilización de dicho recurso representativo en el reinado de Carlos II, aunque adquiere en el caso de Juan José de Austria un sentido mucho más particular en relación con reivindicaciones y aspiraciones políticas muy concretas.

Años más tarde, Jan Van Kessel III, realizará también una pareja de miniaturas con los retratos de Carlos II y Mariana de Neoburgo “a lo divino” (fig. 150 y 151). El de Carlos como San Fernando, el gran rey cristiano que luchó contra los infieles en la reconquista, y que,



Fig. 150. *Carlos II como San Fernando*, Jan Van Kessel III, Colección Particular.



Fig. 151. *Mariana de Neoburgo como Santa Elena*, Jan Van Kessel III, Colección Particular.

²¹¹ Portús, Javier, “Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 1999, LIV, 1, pp. 178-184.

²¹² García Sainz, Ana y Ruiz, Leticia, “Linaje regio y monacal...”, *op. cit.*, pp. 147-148.

precisamente al inicio del reinado de Carlos II (en 1671) había sido elevado a los altares, y el de Mariana como Santa Elena, madre del primer emperador Romano ya cristiano, Constantino. Según la leyenda ella encontró la reliquia de la verdadera cruz sobre la que había sido crucificado Jesús. Dichas identificaciones nos transmiten la idea de unos monarcas de una sólida fe y piedad ejemplar, al tiempo que recuerda el papel de Carlos II como defensor del Catolicismo frente a la herejía, misión que había heredado de sus insignes antecesores y que queda clara en el mensaje que se transmitía con la decoración del Salón de los Espejos, como vimos.

6.2. Don Juan José propagandista

A pesar de que el destino natural de Don Juan como hijo bastardo de un rey habría sido la carrera eclesiástica; su reconocimiento por parte de Felipe IV, así como sus dotes innatas para el manejo de las armas y el caballo, llevaron a don Juan a la carrera militar en la que obtuvo importantes victorias que le granjearon grandes dosis de prestigio y numerosas simpatías; aunque



Fig. 152. José de Ribera, *Juan José de Austria a Caballo*, Madrid, Palacio Real.

también es verdad que cosechó sonoras derrotas al final del reinado de Felipe IV. Fue nombrado gran prior de la Orden de San Juan de Jerusalén en el reino de Castilla y León, insignia con la que le vemos representado en los más conocidos retratos.

Con tan sólo 18 años fue nombrado General de las tropas españolas, encargándosele el sometimiento de la rebelión Napolitana de Masaniello de 1647 que fue duramente reprimida a principios de 1648 tras largos meses de asedio. Tras esta victoria Don Juan partió para Sicilia con el objeto de atajar la revuelta que también se había desatado en aquella región (concretamente en Palermo). En esas fechas se sitúa un soberbio retrato de Ribera que presenta a un jovencísimo Don Juan José como un gran general victorioso

(fig. 152) con la vista de la ciudad de Nápoles (o parte de ella) vencida al fondo, o la batalla desarrollada como era usual en este tipo de cuadros²¹³, con la salvedad de que a quién aquí se está representando no es un general cualquiera, sino un hijo natural de Felipe IV. Este retrato de

²¹³ A este respecto recuérdense los lienzos de batallas que decoraban el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, excepto *La recuperación de Bahía de Mayno* y *La rendición de Breda* de Velázquez, que tienen un sentido diferente y mucho más sutil. A este respecto véase el libro de Brown y Ellioth ya citado y el catálogo de la reciente exposición en el Prado, *El Palacio del Rey Planeta*, Madrid, 2005.

aparato nos está perfilando la diferencia entre la imagen alegórica que hemos visto de Don Juan en el retrato como San Hermenegildo y la “real” del ecuestre. Dicha ambivalencia será utilizada de manera inteligente por don Juan José en la imagen que se proyectaba de él. De esta manera veremos retratos alegóricos, sobre todo en lo que a grabados se refiere, y más “realistas” en los retratos pintados, como los de Carreño de Miranda que, como parte de su trabajo como pintor de Cámara, también inmortalizó a don Juan una vez alcanzado el poder, como nos indica Palomino²¹⁴ (fig. 153); o el conocidísimo retrato anónimo del Museo del Prado (fig. 154), anterior a los de Carreño, que nos muestran la imagen de un apuesto Don Juan, ya adulto pero todavía joven, que deja muy clara su condición de gran general con la inclusión del bastón de mando, pero también recuerda de manera evidente su pertenencia por nacimiento a la familia real, puesto que se hace representar con un impresionante y aparatoso collar con el Toisón de Oro, al que une la insignia de la orden de San Juan.



Fig. 153. Carreño de Miranda, *Juan José de Austria*, Buapest, Museo de Bellas Artes.



Fig. 154. Anónimo, *Juan José de Austria*, Madrid, Museo del Prado.

Además de este retrato ecuestre, Ribera realizó un magnífico grabado que resulta idéntico al lienzo en lo que a la figura del personaje se refiere, pero que presenta al fondo una vista del golfo y la ciudad de Nápoles mucho más precisa y realista. El grabado está firmado en 1648, por lo que el lienzo necesariamente debe corresponder a esas fechas entre finales de 1647 en que don Juan llega a Nápoles entrando, parece ser que de inmediato, en contacto con Ribera, y principios de 1648 en que Don Juan entra en la ciudad y se acaba finalmente con la revuelta. De dicho grabado se conocen dos estados, uno el comentado en el que aparece imberbe (fig. 155) y otro, con mayor incidencia en las sombras, que le representa con bigote y mosca quizá con la intención de hacerle parecer más adulto²¹⁵ (fig. 156).

²¹⁴ “Hizo muchos y excelentes retratos, así de Su Majestad, como del señor Don Juan de Austria”, Palomino, *El Museo Pictórico...*, op. cit., p. 408.

²¹⁵ Brown, Jonathan, *Jusepe de Ribera, grabador*, Valencia-Madrid, 1989, pp. 33 y 35, n° 16; *Ribera 1591-1652*, Madrid, 1992, n° 121.

Existe aún un tercer estado de la plancha en la Albertina de Viena, en el que la imagen de Don Juan ha sido sustituida por otra de Carlos II y se han añadido unos angelotes voladores que sostienen la corona sobre la cabeza del rey y el escudo de la Monarquía, cambiándose consecuentemente la inscripción alusiva a Carlos II y por supuesto la fecha (1670)²¹⁶. Resulta curioso que en el grabado se incluyan muchos más detalles que permiten identificar perfectamente la ciudad que se encuentra al fondo mientras que en la pintura, dicha identificación es mucho más vaga, lo cual quizá responda a la intención de hacer de este retrato el prototipo de imagen oficial de Don Juan como gran general victorioso por encima de batallas o victorias determinadas.

Se ha venido señalado con frecuencia la similitud de este retrato con el también ecuestre de Felipe IV de Velázquez, aunque aquí Don Juan mira de frente al espectador, mientras que Felipe IV está retratado de riguroso perfil con aire majestuoso. Es posible que Ribera conociera, a través de copias reducidas que se difundieron pronto, los modelos velazqueños, o bien que ambos utilizasen como medio de inspiración grabados flamencos²¹⁷.



Fig. 155. Ribera, *Don Juan José de Austria*, Londres, British Museum.



Fig. 156. Ribera, *Don Juan José de Austria*, Londres, British Museum

Existe otro curioso retrato ecuestre de Don Juan, realizado a base de grabado caligráfico (fig. 157), que le representa de manera muy similar al famoso retrato ecuestre del Príncipe Baltasar Carlos realizado por Velázquez para el salón de reinos, aunque aquí sendos amercillos sostienen su escudo con la cruz de San Juan y el yelmo²¹⁸. En este sentido se ha mencionado la

²¹⁶ Brown, Jonathan, *Jusepe de Ribera, grabador*, Valencia-Madrid, 1989, pp. 33 y 35, n° 16

²¹⁷ Ribera..., *op. cit.*, p. 388, n° 121.

²¹⁸ *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1993, n° 341.

posibilidad de que suponga un intento de reclamar una posición de mayor preeminencia en los asuntos de Estado, que por origen le debiera corresponder²¹⁹.

En este punto creo conveniente hacer una pequeña puntualización sobre el aspecto físico de Don Juan, mucho más “normal” y agradable que el de Carlos II, a pesar de ser hermanos de padre. Probablemente la renovación de la sangre que supone su ilegítimo origen determine la ausencia de los rasgos físicos propios y típicos de la casa de Austria, así como su aspecto sano y saludable. A este respecto resulta significativa la descripción que de él hace la Marquesa de Mattaville, dama de honor de Ana de Austria: “el príncipe nos pareció de baja estatura pero bien formado, tenía un rostro agradable, cabellos negros y ojos azules llenos de fuego, sus manos eran bellas y su fisonomía inteligente”²²⁰. Resulta curioso el tratamiento de “príncipe” con que se denomina a Don Juan José, toda vez que nunca consiguió de Felipe IV dicha titulación, con lo que carecía de derechos dinásticos y sucesorios. Este hecho quizá refleje la realidad de un sentimiento popular que veía en Don Juan José, el heredero natural del que, en aquel momento, carecía la monarquía y aún después del nacimiento de Carlos II, dada su manifiesta incapacidad y debilidad física. De ahí al importancia que adquiere durante este periodo la proyección popular que se hacía no sólo de la imagen del rey, sino también de cualquier político con ambiciosas aspiraciones, mostrándolo de determinada manera según conviniese en uno u otro momento²²¹. Y es aquí donde juega un papel fundamental el grabado como medio de propaganda y promoción política, que adquirirá durante el reinado de Carlos II un desarrollo inusitado, debido a su mayor grado de difusión entre las clases populares que el retrato pintado y, por supuesto, que el esculpido, consiguiendo influir de manera efectiva en la opinión pública creando una determinada imagen que era precisamente la que se quería transmitir²²². Y, consciente de la fundamental importancia de la opinión pública, uno de los personajes que utilizó con profusión el retrato grabado como medio de propaganda política fue Don Juan José de Austria, obligado por origen a labrarse su propio sitio en el juego político y no teniendo a su disposición los medios con que si contaba la familia real a la hora de difundir la imagen oficial del rey y la reina madre. Es decir, mientras Doña Mariana podía movilizar gran cantidad de recursos económicos al encargo de la realización de retratos pintados, grabados, esculpidos o al fresco para fijar la iconografía oficial que se proyectaba de sí misma y de su hijo; Don Juan José debía conformarse con medios más modestos, aunque no por ello menos efectivos. De ahí la relativa poca abundancia de retratos pintados de Don Juan José y, aún más



Fig. 157. Francisco Sánchez. Retrato ecuestre de Don Juan José de Austria, Madrid, Biblioteca Nacional.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ Citado en Ribera..., *op. cit.*, p. 388.

²²¹ *Los Austrias. Grabados...*, *op. cit.*, p. 326.

²²² Carrete, Juan; Checa, Fernando y Bozal, Valeriano, *El grabado en España (siglos XV-XVIII). Summa Artis. Historia General del Arte, Volumen XXXI*, Madrid, 1988, p. 260.

escasa, de esculpidos. De hecho, entre éstos últimos, sólo conozco el que se conserva en el Hospital de la Venerable Orden Tercera, en Madrid²²³ y el del Prado²²⁴.

No obstante, contamos con otro impresionante retrato de José Jiménez Donoso (158), que de nuevo representa a Don Juan José como el gran general victorioso, aquí de manera más explícita con media armadura, botas altas de montar con espuelas, bastón de mando, espada, banda de general, escena naval al fondo y esa pose de altivez militar. Aunque este retrato debe corresponder a los años finales de la regencia o incluso quizá al primero de su gobierno efectivo. En él aparece además rodeado por los símbolos de la victoria y la paz que portan unos amorcillos: la palma, la rama de olivo, su propio escudo con la cruz de San Juan grabada en él, y el yelmo.



Fig. 158. José Jiménez Donoso, *Juan José de Austria*, Villanova i la Geltrú, Museo Balaguer.



Fig. 159. Pedro de Villafranca, *Glorias militares de Juan José de Austria*, Madrid, Biblioteca Nacional.

Toda esta iconografía de Don Juan José, nos está mostrando su interés por difundir una imagen de sí mismo que se basara en sus victorias militares como medio de propaganda política con el afán de ganar voluntades basadas en ese prestigio militar, para, a partir de ello, reclamar una mayor relevancia en el gobierno de la Monarquía, como correspondía a su condición de primogénito real²²⁵.

A esta misma intención creemos que responden algunos otros grabados que insisten en esa faceta como militar victorioso que sirve de aval para su autopromoción política. Muy bella es la alegoría de la gloria militar de Don Juan José (fig. 159), grabada por Pedro de Villafranca, al

²²³ Estella, Margarita, "El busto de Don Juan José de Austria en la Venerable Orden Tercera, obra de Francisco Dieussart", *AEA.*, 1977, n° 197, pp. 81-86.

²²⁴ Coppel Aréizaga, Rosario, *Museo del Prado. Catálogo de la escultura de época Moderna. Siglos XVI-XVIII*, Madrid, 1998, n° 47, pp. 142-143.

²²⁵ *Immagini della spagna barocca. Monarchia e religione*, Roma, 1991-1992, p. 30.

que también recurrirá después para grabar una de las estampas más conocidas de Don Juan representado ya en su faceta de político gobernante. Se le muestra acompañado del león y el águila que renace de las llamas cual ave fénix, es decir, los dos animales simbólicos de la Casa de Austria que eran propios de la representación de los reyes. Pero es que además el león está acompañado de la clava de Heracles, lo cual nos remite a la idea común en la época de querer remontar el origen de la Casa de Austria hasta entroncarla con este semidiós²²⁶ y, por supuesto, Don Juan no podía ser menos puesto que él era el primogénito real, aunque bastardo. A esto se une la alegoría de la justa Fama alcanzada con sus brillantes victorias militares, que descubre un telón tras el cual hay una representación ideal de dichas batallas; y la inclusión de la Fortuna y el Tiempo encadenados a las columnas de Heracles, como si ambas personificaciones fueran indisolublemente unidas a la Monarquía Hispana.

Otro grabado anterior en el tiempo (fig. 160) insiste en esa idea de ensalzamiento como gran general victorioso incluyendo un resumen gráfico de su brillante y gloriosa carrera militar a través de la inclusión de los animales y escudos representativos de los lugares más importantes en los que Don Juan José había combatido y obtenido sus principales victorias; que aparecen fuertemente amarrados a través de cadenas que el bastardo regio sujeta con una mano: El caballo de Nápoles, el cíclope de Sicilia, la hidra de Longone, la loba de Barcelona y el león de Flandes²²⁷.



Fig. 160. Anónimo, *Las campañas de Juan José de Austria*.



Fig. 161. Anónimo, *Juan José de Austria como espejo de la juventud*.

Dentro de la variada iconografía de Don Juan José, encontramos un curioso grabado que le representa como espejo de la juventud (fig. 161), presentándose a si mismo como compendio

²²⁶ Recuérdese en este sentido la serie de los trabajos de Hércules pintada para el Salón de Reinos del Palacio del buen Retiro, expresión de la grandeza y el poderío de la Monarquía.

²²⁷ *Los Austrias. Grabados...*, op. cit., nº 343, p. 328.

de todas las virtudes que han de adornar la figura de un político y espejo en el que hay que mirarse como ejemplo a seguir. Recordemos que la utilización alegórica del espejo como imagen de la virtud del príncipe es un recurso plástico muy utilizado en el Barroco y ya lo hemos visto en los retratos de Carlos II.

Pero quizá de entre la multitud de estampas que se conocen de Don Juan José de Austria, no haya una tan significativa y expresiva del momento histórico en que se grabó, como la que le representa cual nuevo Atlas que sostiene la Monarquía (Cat. GC9). Esta magnífica estampa lleva la fecha de 1678, por tanto corresponde al breve periodo de tiempo en que Don Juan se hizo con el poder, aunque no a la manera habitual de los Validos del siglo XVII, que basaban su poder en la privanza del Monarca, sino dando un auténtico golpe de Estado²²⁸. Don Juan José aparece arrodillado sosteniendo sobre sus hombros una enorme esfera dentro de la cual está ubicado Carlos II rodeado de varios elementos simbólicos. Es una imagen alegórica que cuenta con numerosos precedentes durante el Renacimiento y el Barroco como veremos. Atlas o Atlante es un gigante de la mitología griega, padre de las pléyades y de las Hespérides. Tras la rebelión de los titanes, fue condenado por Júpiter a sostener sobre sus hombros la bóveda celeste. Cuando Hércules, dentro de sus famosos doce trabajos, buscaba las manzanas de oro del jardín de las Hespérides, Atlas le propuso un trato consistente en que él mismo iría a recogerlas si mientras le sostenía el cielo. Hércules aceptó, pero a su regreso Atlas se negó a volver a ocupar su lugar, con lo que Hércules se vio obligado a utilizar el ardid de pedirle que le colocara un cojín sobre sus hombros para hacer menos fatigosa la carga, momento que aprovechó para devolver a Atlas su pesada carga. Esta relación de Atlas con Hércules, es lo que ha permitido que muchas veces se confunda la representación de dicho episodio, pudiéndose interpretar como Atlas o como Hércules el que sostiene la esfera celeste, del mismo modo, esa relación con el personaje mitológico por excelencia para la monarquía Hispana²²⁹, es lo que determina la utilización de dicha iconografía utilizada evidentemente de manera alegórica. En este grabado podemos observar la diferente imagen de Don Juan José de Austria, ahora representado como gobernante y no ya como general victorioso. Pero lo que creemos que debe quedar muy claro es que la estampa a quien está mostrando como gobernante de la Monarquía es al valido y no al Rey, cuya función como tal es ocuparse de otras cuestiones no relacionadas con el gobierno directo, administrativo, sino de orden superior, inherentes a su condición de soberano por voluntad divina, única entidad a quien debe rendir cuentas. Es decir, no creemos que se muestre a Carlos II como gobernante “mundano” que se ocupa del gobierno diario de la Monarquía, tal como se ha venido siempre diciendo²³⁰, sino en el propio ejercicio de su “oficio” de Rey; sobrepasa el plano de lo que podríamos llamar gobierno terrenal, para situarse en otro superior como corresponde al origen divino de la propia Monarquía y, por tanto, del poder que de ella emana. Es por eso por lo que creemos que en el grabado pueden diferenciarse dos planos que se corresponden con las diferentes funciones que Rey y Valido cumplen dentro del Gobierno (entendido en sentido amplio) de la Monarquía. En primer lugar, Carlos II aparece con la espada

²²⁸ Tomás y Valiente, Francisco, *Los Validos en la monarquía española del siglo XVII*, Madrid, 1982, pp. 28-29.

²²⁹ Sobre la vinculación de Hércules con la Monarquía Hispánica, véase López Torrijos, Rosa, *La Mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1985, pp. 115-185; Brown, J., y Ellioth, J, *Un palacio...*, op. cit., pp. 163-170 (ed. 2003).

²³⁰ *Immagini della Spagna...*, op. cit., p. 31; *Los Austrias. Grabados...*, op. cit., p. 326.

enarbolada y vestido con armadura que, muy gráficamente, hace alusión directa a uno de los cometidos principales del Rey y que forma por tanto parte de ese “oficio de Rey” que lleva inscrito en la hoja. Es decir, una de las funciones principales del poder real, es la defensa armada de la fe y la religión católica, así como su propagación como debe corresponder al Monarca Católico por excelencia. De ahí la presencia del emblema papal con la tiara y las llaves de San Pedro y de los diferentes objetos alusivos a la guerra que, al mismo tiempo, permite mantener la paz y defender la religión católica siempre y cuando el Monarca actúe con la prudencia y sabiduría que se le presupone como príncipe virtuoso, de lo que es testimonio el bastón de Asclepios con la serpiente enroscada.

Pero es que además, este grabado no sólo es expresivo del concepto de Monarquía que imperaba en aquél momento, sino que también es la viva imagen de la “institución” del Valimiento, encarnada en este caso en Don Juan José de Austria, pero que creemos que es válida durante todo el siglo XVII, como veremos. El Rey en cuanto tal, reina pero no gobierna²³¹; o como dicen Brown y Elliott respecto de Felipe IV y el Conde Duque de Olivares: “El rey reinaba y Olivares mandaba”²³². Es decir, el gobierno cotidiano de la Monarquía descansa sobre el valido, de la misma manera que la bóveda celeste es soportada por Atlas, pero por expreso deseo del Rey, de cuya persona emana todo poder y sin cuya confianza, el valido o el valimiento carece de sustento jurídico. Es decir, el Rey, delega los asuntos de la política (*De lege política*), del gobierno, que asume el valido para que descansen atlas, es decir, el rey (*ut requiescat athlas*). Pesada carga que éste, como fiel servidor del Rey y de la Monarquía, asume con entrega y abnegación. La presencia de la media luna en la parte superior también nos está hablando del concepto de valimiento imperante en el momento, cuyo sustento ideológico y visual lo encontramos en la empresa IL de Saavedra que aparece ilustrada con una media luna en un cielo estrellado con la inscripción *Lumine Solis* (por la luz del sol). El texto del diplomático es sumamente significativo: “el peso de reinar es grave y pesado a los hombros de uno solo [...] Por esto Dios, aunque asistía a Moisés y le daba valor y luz de lo que había de hacer, le mandó que en el gobierno del pueblo se valiese de los más viejos para que le ayudasen a llevar el trabajo [...] No hay príncipe tan prudente y tan sabio, que con su ciencia lo pueda alcanzar todo, ni tan solícito y trabajador, que todo lo pueda obrar por sí solo [...] ‘ca él solo (palabras del rey don Alonso el Sabio) non podría ver, nin librar todas las cosas, porque ha menester por fuerza ayuda de otros, en quien se fíe, que cumplan en su lugar, usando del poder que dél reciben en aquellas cosas que él non podría por sí cumplir’, Así pues, como se vale el príncipe de los ministros en los negocios de fuera, conveniente es que alguno le asista al ver y resolver las consultas de los Consejos que suben a él [...] Y así, más conforme parece al orden natural que se reduzgan los negocios a un ministro solo, que vele sobre los demás, por quien pasen al príncipe digeridas las materias, y en quien esté substituido el cuidado, no el poder; las consultas no las mercedes. Un sol da luz al mundo, y, cuando tramonta, deja por presidente de la noche no a muchos, sino solamente a la luna, y con mayores grandezas de resplandores que los demás astros, los cuales, como ministros inferiores le asisten. Pero ni en ella ni en ellos es propia, sino prestada, la luz, la cual reconoce la tierra del sol. Este valimiento no desacredita a la majestad cuando el príncipe

²³¹ Lisón Tolosana, Carmelo, *La imagen del Rey...*, op. cit., p. 54.

²³² Brown, J., y Elliott, J., *Un palacio...*, op. cit., p. 28 (ed. 2003).

entrega parte del peso de los negocios al valido, reservando a sí el arbitrio y la autoridad, porque tal privanza no es solamente gracia, sino oficio. No es favor, sino sustitución del trabajo [...] Si bien, cuando la gracia cae en personaje grande, celoso y atento al servicio y honor de su príncipe y al bien público, es de menores inconvenientes; porque no es tanta la envidia y aborrecimiento del pueblo y es mayor la obediencia a las órdenes que pasan por su mano. Pero en ningún caso destos habrá inconveniente, si el príncipe supiere contrapesar su gracia con su autoridad y con los méritos del valido, sirviéndose solamente dél en aquella parte del gobierno que no pudiere sustentar por sí solo. Porque, si todo se lo entrega, le entregará el oficio de príncipe [...] Obre el valido como sombra, no como cuerpo”²³³.

Lo dicho también nos lleva a hablar de la legitimidad del poder ejercido por el valido o ministro, por cuanto éste dimana directamente de la legación hecha por el Rey de parte de su soberanía. Y en este punto es donde también adquiere suma importancia este grabado ya que Don Juan José de Austria no había obtenido el poder a la manera usual de los validos del siglo XVII, sino, como hemos dicho, asestando un auténtico golpe de Estado. Así, se convierte en un instrumento de legitimación propagandística de su poder “ilegal”, por cuanto no lo ha conseguido por la privanza o amistad con el Rey, sino de modo violento forzando la voluntad de Carlos II. Esto es lo que determina que Tomás y Valiente no considere a Don Juan José como un valido²³⁴, pero precisamente creemos que dicha situación hace que este grabado sea la viva imagen del valimiento como hemos dicho, porque Don Juan José debió ser consciente, inteligente y astuto como era, de que su poder alcanzado de este modo carecía de sustento jurídico, por lo que se hacía necesario justificar y legitimar la nueva situación política utilizando de manera sutil su propia imagen y sobre todo la del Rey.

Pero todo lo dicho se lleva en esta estampa hasta unos límites nunca alcanzados anteriormente, pues si bien hemos dicho que la imagen de atlas sosteniendo la esfera, es una clara alegoría de la función ejercida por el valido como gobernante de la Monarquía, aquí es el valido el que sostiene la Monarquía entendida en sentido amplio, es decir, el concepto global de Monarquía y no sólo una de sus funciones o cometidos. El mensaje transmitido por Don Juan José de Austria es sutil pero claro: su presencia no sólo como gobernante sino como propio pilar sobre el que se sustenta la Monarquía es necesaria para que todo marche correctamente. Pues si bien el Conde Duque se hizo también representar cual atlas, éste sólo sostiene el globo terráqueo, como alusión a su condición de gobernante, pero nunca, creemos, como sustento mismo de la propia Monarquía, encarnada en Felipe IV. En este caso, el Conde Duque de Olivares, en su condición de valido, ayuda a Felipe IV a soportar parte del peso del gobierno, es Hércules que asiste a Atlas (Felipe IV) a sobrellevar tan pesada carga, aunque la mayor parte recae sobre el Rey²³⁵. En el caso de Carlos II y Don Juan José de Austria, da la impresión de que es el bastardo regio el que soporta él solo todo el peso de la Monarquía, sin ayuda de ningún tipo, de ahí la inclusión dentro de la figurada esfera de la Monarquía, de Carlos II, ejercitando tan sólo su misión como protector de la religión católica. Es decir, Don Juan José no ayuda a Carlos II a soportar la Monarquía, sino que él sostiene la Monarquía y, con ella, al propio Rey. Quizá esto

²³³ Saavedra Fajardo, Diego, *Idea de un príncipe...*, op. cit., empresa 49, pp. 581-583, 585-586.

²³⁴ Tomás y Valiente, Francisco, *Los Validos...*, op. cit., pp. 28-29.

²³⁵ *Los Austrias. Grabados...*, op. cit., p. 265.

sea también un alegato o una sutil llamada de atención hacia su condición de primogénito real, al hecho de que quien debería haber reinado era él y no Carlos II.

Como hemos indicado anteriormente, esta iconografía es comúnmente utilizada como ejemplo de la pesada carga que supone el gobierno de la Monarquía y será empleada no sólo por los validos, sino también por los propios reyes. Aparte de este ejemplo mencionado, encontramos antecedentes previos. El propio Carlos V, el gran referente de toda la dinastía austriaca hispana, es representado como Atlas o Hércules sosteniendo el globo como imagen de su dilatado imperio en una miniatura (fig. 162) y rodeado de las cuatro partes del globo en alusión directa a la tremenda extensión de sus dominios.

Esta misma imagen la volvemos a encontrar también en el reinado de Carlos II en un grabado que lo representa de niño y también rodeado de las figuraciones de los cuatro continentes (Cat. GC2). Se incluye también aquí la figura de un Hércules niño, como corresponde a la edad del rey del que es alegoría, vestido con la piel de león y con la clava a los pies, que de nuevo sostiene sobre sus hombros la pesada carga de los dos mundos cristianizados²³⁶.



Fig. 162. Wenzel Johann von Wallrabe, Carlos V con las alegorías de los 4 continentes. Biblioteca Nacional, Viena.



Fig. 163. Herrea el Mozo. Hércules sostiene a Carlos II y Mariana de Austria, 1668, Albertina, Viena.

Muy interesante es también un dibujo de Herrera el Mozo que se conserva en la Albertina de Viena²³⁷ (fig. 163), que representa a Hércules, nos lo indica la piel de león que sirve de cartela sobre la que está la firma y la fecha²³⁸, sosteniendo la esfera dentro de la que aparecen las efigies de Carlos II y Doña Mariana de Austria, y acompañados por las alegorías de la

²³⁶ *Ibid.*, p. 313.

²³⁷ Figuró con el número 554 (sala I) en la *Exposición Histórico-Europea. 1892 a 1893. Catálogo General*, Madrid, 1893. Se identifica la figura mitológica como Atlas y las alegóricas como la Justicia y la Fuerza.

²³⁸ López Torrijos, Rosa, “Teatro y pintura en la época de Calderón”, *Goya*, n° 287, 2002, p. 86.

Justicia, la Fortaleza y la Fama en la parte superior²³⁹. La profesora Rosa López Torrijos, piensa que dicha imagen está directamente inspirada en la obra del mismo tema de Carracci en el *camerino* Farnese de Roma, que Herrera tal vez pudo conocer durante su estancia en Italia, sólo que sustituyendo aquí la esfera terrestre por los retratos de Carlos II y su madre y los filósofos por las figuras alegóricas mencionadas²⁴⁰. Este dibujo quizá estaba destinado a una decoración efímera para alguna fiesta pública o a la portada de un libro²⁴¹.

²³⁹ Id., *La mitología...*, *op. cit.*, p. 185.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ *Ibidem*.

Capítulo V

***Carlos II, rey Católico, rey
piadoso: defensor de la Fe***

Como es sabido y venimos repitiendo en numerosas ocasiones, la religión católica era uno de los pilares básicos de la identidad política y dinástica de los Austrias que hicieron de su defensa y expansión uno de los compromisos básicos para con el mundo. No en vano, consideraban su poder como delegado de Dios en la tierra, por lo que se arrogaron la función de paladines del catolicismo precisamente en una época en que aquellos ideales se ponían en duda con las reformas protestantes. Como todos conocemos, la reacción ante aquellas “herejías” fue la Contrarreforma Católica que consistía básicamente en reafirmar y exaltar aquello que los reformadores negaban. Esto fue el caldo de cultivo para el nacimiento de nuevas devociones y temas iconográficos y, en el campo particular del arte, la utilización del mismo puesto al servicio de la Fe, como divulgador de toda una ideología que se transmitía a través de imágenes, es decir, de manera visual y, por tanto, mucho más potente. En este sentido, el arte desempeñó un papel de trascendental importancia y, conscientes de ello, los monarcas católicos lo utilizaron profusamente como medio de difundir dichos conceptos.

Idea comúnmente admitida por todos los miembros de la dinastía era que la principal misión de la monarquía española como delegada de Dios en la tierra, consistía en la defensa de la religión católica como monarcas católicos por excelencia. De esta forma se convirtieron en Paladines de la Contrarreforma asumiendo su misión fundamental de propagar la Fe por todo el orbe de la Tierra. Dicho origen divino de la monarquía, determinaba, por tanto, ciertas obligaciones inherentes a su naturaleza que se concretaban en convertirse en defensora de la Fe, y de la Iglesia Católica frente a las herejías reformistas llegando incluso a la utilización de las armas para alcanzar tal fin, lo cual estaba plenamente justificado. De este modo, el empleo de las armas se convertía convenientemente en garante de la defensa de la Fe.

Armas y Fe, Trono y Altar, Política y Religión se unen para formar la concepción de la monarquía más poderosa de la Tierra, cuya cabeza visible era nada más y nada menos que el Rey Católico que había recibido, como delegado directamente de Dios, no sólo su poder, lo cual le legitimaba en su ejercicio y aplicación, sino que, junto a ello, también la divina y sacrosanta misión de defender y propagar, con el empleo de las armas si era necesario, la Fe católica y su Iglesia; lo cual, de paso, servía para legitimar y justificar cualquier actuación política y de expansión territorial.

1. Carlos II y el culto eucarístico. La utilización del grabado

De la misma manera, en el caso de Carlos II, son abundantes las imágenes que insistirán en presentarle desde muy pequeño como príncipe Católico que, como heredero de tan insigne filiación, asume la histórica misión de la Casa de Austria como defensor de la fe católica y, como no, de la Eucaristía, devoción específicamente católica combatida por los herejes heterodoxos, y que era una de las señas de identidad histórico-dinástica de la Casa de Austria

como hemos visto. Generalmente serán imágenes de claro contenido retórico que enmascaran la realidad de un rey débil y enfermizo, y expresan de manera alegórica esa imagen ideal como príncipe católico defensor de la ortodoxia y combatiente de la herejía.

Un claro ejemplo lo encontramos en una de las estampas que ilustran el libro de Torre Farfán dedicado a las fiestas celebradas en Sevilla por la canonización del rey San Fernando. En ella hallamos la imagen alegórica de un Carlos II aún niño, como Rey Católico (Cat. GC3), rodeado de las personificaciones alegóricas de la Religión y la Paz. En el cielo, una mano divina sujeta una espada coronada. Parece claro que es una referencia al poder del rey, emanado de Dios, pero al mismo tiempo, de la justicia con que debe gobernar el príncipe. Se hace patente aquella máxima de Lope de Vega de que “si el rey manda cosas que son contra ley, deja entonces de ser rey”. Es decir, es Dios quién otorga el poder a los reyes, pero sometido a la ley divina como señala el libro de los proverbios “Por mí reinan los reyes, y los príncipes decretan la justicia; por mí gobiernan los jefes, y los soberanos juzgan toda la tierra” (Proverbios 8, 15-16). Escoltando el medallón con el retrato del rey se encuentran, a la izquierda, la alegoría de la Religión que porta una cruz y un libro y aparece victoriosa sobre un ser monstruoso que aparece a sus pies, evidente alusión a la Religión victoriosa frente a la herejía. Al otro lado, la Paz, siguiendo a Ripa, está representada portando la cornucopia y con una antorcha con la que prende fuego a una hoguera en la que se amontonan elementos bélicos. Idéntica figura como alegoría de la Paz hallamos en el emblema XCIV de Solórzano. Se completa así el mensaje político de la estampa. Es decir, el rey, que recibe el poder de Dios y es su vicario en la tierra, debe ejercer la



Fig. 164. Pietro del Po, *Apoteosis de la virgen con la familia de Felipe IV*, Toledo, catedral.

administración de la justicia conforme a la ley para defender la Religión y mantener la Paz en sus reinos¹. Religión, Fe y Justicia; la Fe le proclama precisamente como defensor y difusor de la religión católica, pero al mismo tiempo, hace alusión expresa a que el poder del monarca procede de Dios, lo que conlleva una serie de obligaciones; y la justicia recuerda que la labor fundamental del gobernante es su administración conforme a la ley. De este modo, Fe y Justicia, se convierten en elementos legitimadores de la condición real complementándose.

Similar concepto notamos en otra estampa de Pedro de Villafranca (Cat. GC1), en que de nuevo vemos el medallón con el retrato del rey, “asistido” por ciertas alegorías, personificaciones de ciertas

virtudes imprescindibles que deben adornar al soberano en el ejercicio de su poder. Es el caso de la Justicia y la Religión, acompañadas de la Paz, arrodillada ante ellos. Observamos pues,

¹ González de Zárate, Jesús María, “Algunas consideraciones sobre el contenido alegórico en el grabado político del siglo XVII”, *Norba-Arte*, 1989, IX, pp. 79-85.

siempre semejantes ideas que se repiten machaconamente para fijar la imagen que se quería transmitir del joven príncipe desde su más tierna infancia.

Junto a la Eucaristía, otra de las devociones propias del catolicismo español, fue la Inmaculada, que durante el reinado de Felipe IV, recibió un gran impulso promoviendo ante la Sede Apostólica la definición del dogma de la Inmaculada Concepción. Ambas señas de identidad del catolicismo hispano descubrimos en una significativa estampa de evidente significado político. Nos referimos al grabado de Pedro de Villafranca ya estudiado anteriormente (Cat. GC13) con el retrato doble de Mariana de Austria como reina regente que extiende la corona de España hacia su hijo, siempre bajo la protección que ofrecen ambas devociones. Es decir, se recuerda al joven príncipe que su principal cometido como monarca Católico, legitimado precisamente porque recibe su poder de Dios, será la protección de la Fe, expresada aquí por las dos formas de piedad más importantes de los Habsburgo Hispanos.

Como protectora de la Corona de España vemos a la Virgen en un pequeño cuadro conservado en la catedral de Toledo (fig. 164). Se trata de *La apoteosis de la virgen con la Familia de Felipe IV*. En una típica composición en dos partes, se representa a la virgen flanqueada por Santiago y San Miguel en una apoteosis celestial, mientras parece mirar dulcemente a las figuras regias que se encuentran arrodilladas en la zona inferior. Son estas el mismo Felipe IV, su segunda esposa y sobrina, Mariana de Austria y un jovencísimo príncipe Carlos. Vemos también tras el rey al cardenal Don Pascual de Aragón, comitente de la obra y, flanqueándoles, las personificaciones alegóricas de las cuatro partes del mundo donde alcanza el dominio de la monarquía².

Pero quizá donde mejor vemos reflejados todos estos aspectos relacionados con la piedad y devoción de la Casa de Austria (*Pietas Austriaca*), al mismo tiempo que expresa ese discurso de legitimación religiosa de la realeza, sustentado precisamente en la misión providencial de la monarquía católica como protectora y expansora de la fe, es en el famoso grabado de Romeyn de Hooghe que representa a Carlos II arrodillado cediendo su carroza a un sacerdote que porta el viático (Cat. GC19). El grabado glorifica un hecho histórico, pero que como veremos tiene numerosas implicaciones de tipo político-religioso. Parece ser que un día de enero de 1685, mientras el rey volvía de una jornada de caza, el séquito se cruzó con un sacerdote que caminaba con prisa junto a un monaguillo. Carlos II le preguntó si llevaba el Santo Sacramento o la unción. El sacerdote le respondió que portaba el viático a un moribundo. Al escuchar la respuesta el rey desmontó rápidamente de su carroza arrodillándose ante el Sagrado Sacramento y ofreciéndole que ocupase su puesto en el coche. El rey acompañó después al sacerdote a casa del enfermo asistiendo a todo el acto sacramental con gran atención y devoción. Además se encargó de entregar una limosna para que la hija del enfermo no quedase desamparada a la muerte de éste. Después el rey partió hacia la corte entre las aclamaciones y lágrimas de un pueblo emocionado ante tal acto de fervorosa devoción de su rey. Así aparece relatado el acto de devoción piadosa en un impreso publicado en Sevilla³ y, como es de imaginar, aparecieron

² *Inmaculada*, Madrid, 2005, p. 194; sobre el tema de la devoción a la Inmaculada y su imagen véase Stratton, Suzanne, *La Inmaculada concepción en el arte español*, Madrid, 1989.

³ Recogido en Álvarez-Ossorio, Antonio, "Virtud coronada: Carlos II y la piedad de la Casa de Austria" en *Política, religión e Inquisición en la España Moderna, homenaje a Joaquín Pérez Villanueva*. Madrid, 1996. p. 39.

muchos más panfletos que ensalzaban la piedad del Rey en tan devota acción. Pero, como hemos subrayado anteriormente, las connotaciones del hecho van más allá de la simple anécdota que habla de la devoción regia hacia el Santo Sacramento. Es, además de esto, un hecho en el que podemos encontrar algunos de los principios básicos relacionados tanto con la legitimación religiosa de la realeza y el linaje, como con el discurso de la *Pietas Austriaca*. Encontramos pues reformulado el principio mil veces repetido de la unión indisoluble entre política y religión⁴.

Lo que es evidente es que se parte de un hecho que en la época tenía unas connotaciones históricas con vinculaciones dinásticas, que a nosotros, desconocedores de ese “lenguaje”, se nos escapan. Intentemos pues, mirar “detrás” del grabado para buscar las razones profundas que motivaron dicho acto devoto, que es lo que vemos en la estampa. Está claro que todo gira en torno a la devoción de la Casa de Austria al misterio de la Eucaristía, ese es el hecho principal que se representa y que, de manera general, se quiere dejar claro. Obtenemos así, una primera e inmediata lectura del grabado que nos presenta a Carlos II como un rey sinceramente devoto del Santísimo Sacramento de la Eucaristía; pero como veremos, dicha devoción encierra evidentes alusiones dinásticas en relación con la legitimación misma de la monarquía por voluntad de la divina providencia.

Como hemos repetido en varias ocasiones, la veneración hacía el dogma eucarístico, así como la devoción a la virgen y a los santos, se convirtió en una de las señas de identidad confesional tanto de los monarcas católicos como de sus súbditos. El dogma de la Transustanciación quedó fijado y formulado en el Concilio de Trento de la siguiente manera: “En el Santísimo Sacramento de la Eucaristía se contienen verdadera, real y sustancialmente el cuerpo y sangre de Nuestro señor Jesucristo, junto con su alma y divinidad, es decir, todo Cristo”. Esta profesión de fe, fue asumida plenamente por los Habsburgo que, como decimos, lo convirtieron en una de sus señas de identidad dinástica. Felipe IV incluyó una significativa cláusula testamentaria, repetida después por su hijo, que deja claro lo anterior: “Mando y encargo a todos los subcesores de esta Corona por quanto, en reconocimiento y obsequio de la suprema veneración, que todo fiel christiano debe tener al soberano misterio de el Santísimo Sacramento, y yo en special [...] y toda la Augustísima Cassa de Austria, dispuse que, para merecer mayor favor suio y consuelo mio, [...] se continúe para siempre, como yo lo fío y espero de mis subcesores”⁵.

Ya apuntamos que la acción devocional de Carlos II ante el Santísimo, incluye importantes referencias de hondo calado histórico-dinástico de la Casa de Austria, que se transmitían de generación en generación como parte de la identidad del linaje. Concepto que se fundamentaba en la conciencia de unos antepasados comunes de los que se heredaba no sólo la sangre, sino también todo un conjunto de obligaciones religioso-morales que habían asumido como parte del compromiso realizado con Dios al recibir de él su poder⁶.

A través de la fervorosa veneración al Santísimo, Carlos II, renovaba el vínculo particular de los Habsburgo con la Sagrada Forma, nacida de una devota acción legendaria cuyo protagonista era nada más y nada menos que el fundador de la dinastía, el conde Rodolfo IV. Un

⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁵ *Ibid.*, pp. 40-41.

⁶ *Ibid.*, p. 42.

día que el conde había salido a cazar, vio a un sacerdote que intentaba atravesar un río para llevar el santo sacramento a un moribundo. Rodolfo descendió de su caballo para cedérselo al cura, regalándoselo tras cruzar el río por no considerar decoroso volver a utilizar para la caza o la guerra un caballo que había portado al mismísimo Cristo. Esta acción será capital y tendrá una trascendental importancia en el futuro, pues, gracias a esa reverencia del conde de Habsburgo ante el Sagrado Sacramento, la Casa de Austria, será la elegida por Dios para recibir las mayores dignidades y glorias terrenas; es decir, se introduce el favor divino en la Casa de Austria, no sólo para el conde, sino para su ininterrumpida sucesión como expresan las proféticas palabras con que la leyenda cuenta que el clérigo despidió a Rodolfo. Poco después se convertirá en Rodolfo I de Germania, Rey de los Romanos, iniciando el linaje de los emperadores de la Casa de Austria. A través de aquel acto reverente del conde Rodolfo, surge la íntima vinculación entre la Casa de Austria y la providencia de Dios. Observamos así el discurso legitimador de la dinastía en tanto que, el servicio constante de los Habsburgo a la religión católica, es el garante de la continuidad del favor divino. La grandeza de la Casa de Austria se fundamenta por tanto en la voluntad de la Providencia divina, y el servicio a la misma garantiza su continuidad en el poder. Todo este discurso legitimador lo localizamos de manera clara en algunos de los escritos laudatorios de la época. Un ejemplo elocuente encontramos en José de Pellicer que en *La Fama Austriaca* (1641), afirma que el poder siempre estaría dentro de la Casa de Austria “por la alteza de su Religión, pues vemos que Dios la restituyó mayores Reynos, Imperios y Monarquías [...] solo por veneración del Santísimo Sacramento de la Eucaristía, comenzando a levantarla en Rodolfo el primero Conde de Hapsburg [...] Mereció la virtud de los señores de Austria, adquirir tanto dominio en el universo. Así lo permitió Dios, así lo decretó, así lo dispuso. Nadie ignora este favor divino, pues se ha extendido en tan nobilísimos Reynos, Imperios, y Provincias, no con las armas, sino con el derecho; no con la usurpación, sino por herencia o afinidad, Como cabe pues envidia contra lo que el Altísimo ordena? Quién presume destruir una Majestad que constituyó en el orbe, el Dios mismo? [...] Porque si los Imperios y Reynos no son fundación de los hombres, sino de Dios, y por el reynan los Reyes, no pudo provenir de otro la grandeza de los Imperios Hispano-Austriacos, y procurar contrastarlos es resistir la Providencia”⁷. La leyenda fundacional de la Casa de Austria y todo lo que conllevaba fue mucho más allá de los tratados, para ser utilizado en imágenes simbólicas, mucho más útiles que los escritos para los fines que se perseguían en relación con la legitimación de la monarquía. Ejemplo evidente de ello, es la inclusión en los libros de emblemas utilizados frecuentemente como fuentes de la pintura. Lo vemos en el emblema IX de Solórzano que ilustra el mito con un grabado en el que se representa al conde Rodolfo de pie con una vela en la mano actuando como guía del clérigo que, montado en su caballo, porta el Santísimo. En el epigrama se cuenta la leyenda haciendo hincapié en las proféticas palabras del sacerdote asegurando al conde la sucesión por favor divino: “cazando de Austria la mayor Alteza; vió que a pié por el campo caminaba Un sacerdote, que el Panal Divino Del sacramento celestial llevaba. Logra con devoción tanto destino, Desmonta del caballo que le ofrece, Y siguiendo con afecto peregrino, El sacerdote admira, y engrandece Tanta humildad, y sobrio profetiza, Prole Real, que augusta permanece. Que Quien a

⁷ Citado en *Ibid.*, pp. 44-45.

Dios celebra, y solemniza Con el debido culto, se asegura Clara la sucesión que sin fin dura”⁸. Es decir, en el contexto de las dificultades sucesorias de la segunda mitad del siglo XVII, primero con la sucesiva muerte de los hijos varones de Felipe IV y, sobre todo, después con Carlos II al ser incapaz ni siquiera de procrear; aquella devota acción del fundador del linaje, se interpretaba en el sentido de asegurar la sucesión de la dinastía con el favor divino como intermediario, para lo que se hacía necesario “renovar” aquel “pacto” que el conde había realizado con Dios, por medio de la ejercitación de la *pietas eucharística* pues como afirma Andrés Mendo “Al cuidado de la religión está vinculado el premio. El culto que se le da, retorna luego de Dios en colmados beneficios”⁹ que debían concretarse en este caso con la llegada del ansiado heredero de tan insigne y gloriosa dinastía. Se asocia la devoción y la piedad de la Casa de Austria materializada en la defensa de la Fe y la Religión, como servicio a Dios por ser la “elegida” para tan alta misión y, a cambio, la sucesión sería el resultado del favor celestial.

A dicho propósito respondieron algunas de las iniciativas artísticas en relación con la Corona, como las decoraciones efímeras para la entrada de María Luisa de Orleáns en 1680. Así, en el arco de la puerta del Sol figuró la escena del acto del rey Rodolfo así como un lienzo en el que aparecía Felipe IV siguiendo inmutable la procesión del Corpus en medio de una monumental tormenta; en otro el rey acompañaba una procesión con el Sagrado sacramento mientras una cigüeña volaba sobre el alcázar en clara alusión al favor de la divinidad en forma de heredero, a cambio de la devoción ejemplar como servicio a Dios. En un lienzo también aparecía la reina Mariana de Austria, ofreciendo una silla a un clérigo que portaba el Santísimo, es decir, en el fondo idéntica acción devota y reverente que había realizado Rodolfo y que, tiempo después, realizaría el mismo Carlos II al cederle la carroza, consciente del trascendente significado que la misma tenía en la ansiada subsistencia de la dinastía. Con este nuevo acto de devoción ante el mismísimo Cristo, Carlos II renovaba el obligado servicio a Dios para poder obtener a cambio su merced en forma del anhelado heredero que asegurase la continuidad de tan augusta dinastía; pues pasaban ya cinco largos años desde el matrimonio con Maria Luisa sin lograr la esperada descendencia y, como hemos visto, el tema era de crucial importancia tanto en la política interior como exterior de la Monarquía. Se esperaba pues que aquellas palabras en las que el sacerdote al que el conde Rodolfo cedió el caballo, le profetizaba continuidad y descendencia asegurada, se cumpliesen en tan delicado momento; máxime cuando parecía que la providencia se volcaba en mercedes divinas con la otra rama de la Casa, que había logrado derrotar en 1683, contra pronóstico, a los infieles turcos que habían sitiado la emblemática ciudad de Viena¹⁰.

La victoria de los ejércitos imperiales y polacos en la batalla de Kahlenberg el 12 de septiembre de 1683 que puso fin al sitio de Viena, será el origen, al menos en parte, del encargo por parte de la Monarquía de algunas de las obras de arte más reveladoras del momento histórico que se vivía y en las que, de nuevo, Carlos II aprovechaba para reiterar la *pietas eucharística*, su servicio a Dios, y solicitarle humildemente pero ya de manera angustiosa, que proveyese de un

⁸ González de Zárate, Jesús, M^a, *Emblemas Regio-Políticos...*, op. cit., emblema IX, pp. 49-50.

⁹ Mendo, Andrés, *Príncipe perfecto y ministros ajustados. Documentos políticos y morales*, Lyon, 1662, p. 71. Recogido en González de Zárate, Jesús, M^a, *Emblemas Regio-Políticos...*, op. cit., emblema IX, p. 49.

¹⁰ Álvarez-Ossorio, Antonio, “Virtud coronada...”, op. cit., pp. 46-50.

heredero a la Monarquía Católica. Esta será, como veremos, una de las motivaciones más profundas que dio origen al traslado de la Sagrada Forma de El Escorial de la basílica a la sacristía, immortalizada para la eternidad en el impresionante cuadro de Coello. Pero en aquel inquietante trance, parecía que la Divina Providencia había olvidado a los Habsburgo Hispanos.

2. El Auto de Fe de Francisco Rizi

Así pues, como venimos viendo, en los últimos años del reinado se insistirá en presentar al rey a modo de compendio de virtudes como príncipe Católico y defensor de la Fe a través de su piedad y devoción ejemplares¹¹. No en vano, como hemos visto, uno de los rasgos primordiales de la *Pietas Austriaca* era precisamente el ejercicio piadoso y devocional hacia al santo sacramento de la Eucaristía, con complejas connotaciones políticas.

A esta intención responden tres cuadros conmemorativos realizados en el periodo que va de 1683 a 1690 que, sin ser estrictamente retratos de Carlos II, su presencia en ellos tiene un importantísimo valor representativo. Nos estamos refiriendo al famoso *Auto de Fe de 1680* pintado por Francisco Rizi en 1683 (Cat. PC64), *Carlos II adorando la Eucaristía* realizado por Pedro Ruiz González también en 1683 (Cat. PC65) y como no, a la obra maestra de Claudio Coello *La Sagrada Forma* de la Sacristía del Escorial (Cat. PC66), pintada entre 1685 y 1690 de la que incluso me atrevería a afirmar que se trata de una de las obras cumbres del Barroco español. Los tres tendrán además un importante valor histórico y documental porque immortalizan acontecimientos religiosos ocurridos realmente. Y los tres, como veremos, se encuentran relacionados entre sí.

En este sentido, debemos señalar que mientras que en los años 30 durante el reinado de Felipe IV, se realizó un importantísimo programa decorativo para el recién estrenado Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro¹² a través de la realización, por parte de los más importantes pintores del momento incluido Velázquez, de cuadros históricos que rememorasen las grandes victorias bélicas de Felipe IV, ahora la lamentable situación política jalonada de continuos traspies bélicos hacía imposible emular aquellos pasajeros triunfos¹³. Pues bien, los cuadros conmemorativos que ahora se encargan y que hemos mencionado, no son de tema bélico sino de carácter y motivación religiosa, con un trasfondo político de muy escasa significación, en un intento de mostrar al rey como defensor de la Fe¹⁴.

Uno de ellos es el *Auto de Fe de 1680*, pintado por Rizi en 1683 aunque los hechos a que hace referencia sucedieron en Madrid en 1680; otro es *La Sagrada Forma* que acabará pintando Coello, aunque en principio también había sido encargado a Rizi en 1685, sin que pudiera éste

¹¹ El Duque de Maura nos pinta la imagen de un Carlos II “sinceramente devoto, a quién no fatigan nunca las funciones de la Iglesia por mucho que se prolonguen”; Maura Duque de, *Vida y reinado...*, op. cit., p. 277.

¹² Para el Salón de Reinos resulta de imprescindible lectura el estudio de Brown, Jonathan y Elliott, Jhon, *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid, 2003 (ed., original en inglés, 1980, primera edición en castellano, 1981), pp. 149-202.

¹³ Angulo, Diego, “Francisco Rizi. Cuadros de tema profano”, *AEA*, 1971, nº 176, p. 357.

¹⁴ *Ibid*, pp. 357-358.

realizar más allá del primer bosquejo, puesto que murió ese mismo año en el Escorial cuando trabajaba en el cuadro¹⁵; el tercero es el de Ruíz González que hace referencia a la piedad del monarca, como veremos, y que es uno de los antecedentes directos que sirvieron a Coello para pintar la *Sagrada Forma*¹⁶.

El cuadro de Rizi refleja con gran minuciosidad los diversos y complejos actos, rituales y ceremonias que tuvieron lugar con motivo de la celebración del último Auto General de Fe bajo la Casa de Austria¹⁷ celebrado en 1680 en la Plaza Mayor de Madrid y que por eso tiene para nosotros un importante valor como documento histórico que refleja unos hechos determinados que responden a unas motivaciones claras, que poco tienen que ver con verdaderas necesidades políticas¹⁸ sino más bien propagandísticas a modo de espectacular representación teatral, tan del gusto barroco, que ensalzase el sentimiento católico cuyo paladín debía ser el rey Carlos II que lo presidiría como en su día¹⁹ hizo su padre Felipe IV. El hecho que demuestra que no resultaba imperiosamente necesario la realización de un Auto General de Fe, lo apreciamos en que sus organizadores, después de rastrear todas las cárceles de la Inquisición dependientes del tribunal de Toledo, sólo pudieron encontrar 118 reos, de los cuales 34 ya habían muerto antes de ser juzgados por lo que tuvieron que comparecer en forma de estatua²⁰. El aprovechamiento de tan solemne y aparatoso acto con fines políticos accesorios, relacionados con el ensalzamiento del monarca parece pues, claro²¹.

El cuadro resulta extraordinariamente complejo por la cantidad de personajes que aparecen y porque en realidad refleja de manera simultánea diversas escenas que tuvieron lugar a lo largo de la celebración del Auto²². Angulo dedicó un extenso estudio a este cuadro comparando la detallada descripción que de los diversos actos del Auto de Fe realizó José del Olmo, familiar del Santo Oficio, en su relación de nada menos que 308 páginas²³, con el gran lienzo de Rizi que inmortaliza minuciosamente el hecho histórico, identificando asimismo gran número de personajes que en él aparecen²⁴.

Lo que interesa a nuestro propósito es que en el balcón central, presidiendo el Auto de Fe, se encuentran sentados ante una baranda y bajo un dosel, el rey Carlos II, y a su izquierda y por este orden, la reina recién llegada, María Luisa de Orleáns y la reina madre, Doña Mariana de Austria. En este sentido resulta curioso constatar como las dos mujeres se sitúan a la izquierda del monarca, mientras que su derecha permanece libre, queriendo indicar quizá que el rey gobierna por sí mismo escapando a la tutela de su madre y sin el apoyo de ningún valido.

¹⁵ “Últimamente le mandó Su Majestad, fuese a El Escorial para la dirección de aquella capilla de las Santas Formas, que fue traza suya, y a pintar el cuadro (que decimos en la vida de Claudio, quedó bosquejado) y allí le dio el mal de la muerte”, Palomino, Antonio, *El Museo Pictórico...*, op. cit., p. 392.

¹⁶ Gaya Nuño, Juan Antonio, *Claudio Coello*, Madrid, 1957, p. 21.

¹⁷ Maura Duque de, *Vida y reinado...*, op. cit., p. 267.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 267-268.

¹⁹ Desde 1632, presidido por Felipe IV, no se celebraba en Madrid un Auto General de Fe.

²⁰ Maura Duque de, *Vida y reinado...*, op. cit., p. 268.

²¹ *Ibid.*, p. 269.

²² Angulo, Diego, “Francisco Rizi...”, op. cit., pp. 262-263 y 370.

²³ *Relación del Auto Gral de la Fee q. se celebró en Madrid, en presencia de sus Ma^{des} el día 30 de Junio de 1680 dedicado al Rey N.S. Carlos Seg^{do}*, Madrid, 1680.

²⁴ Angulo, Diego, “Francisco Rizi...”, op. cit., pp. 357-380.

Idéntica actitud, aunque con los personajes en pie, veremos repetida en la bóveda de la escalera del Escorial.

Y como hemos dicho, se ordenó realizar el cuadro para conmemorar y recordar el evento en el que Carlos II aparece representado como resumen de la piedad y devoción, defensor y protector de la Fe Católica hasta el punto de que “desde las ocho del día asistió Su Majestad en el balcón²⁵, sin que el calor le destemplase, la confusión de tanta frecuencia le ofendiese ni la dilación de función tan prolija le fastidiase. Y fue su devoción y celo tan superior a la fatiga, que ni aún para comer se apartó un cuarto de hora del balcón, y habiéndose acabado el Auto a la hora referida (las nueve y media de la noche), preguntó si faltaba más o si se podía volver”²⁶.

Hemos hablado de la relación de este cuadro con la *Sagrada Forma* de Claudio Coello, no en vano en principio iba a estar pintado por Francisco Rizi, al que le fue encargado en 1685, que incluso llegó a realizar el primer boceto. En este sentido, debemos indicar que la solemne ceremonia de traslado de la Sagrada Forma incorrupta que se veneraba en el Escorial desde tiempos de Felipe II, desde la basílica a su nueva ubicación en el altar de la sacristía construido a tal fin y que es la que aparece representada en la *Sagrada Forma* tuvo lugar a finales de 1684, para celebrar la liberación de Viena del asedio turco ocurrida en 1683 y dar gracias a Dios por aquella victoria. Pues bien, resulta evidente la cercanía de fechas entre ambas pinturas y su motivación religiosa²⁷ puesto que ninguna conmemora realmente una victoria militar española. Por eso, podríamos considerar *El Auto de Fe* como un antecedente de *La Sagrada Forma* en cuanto que ambos cuadros immortalizan fielmente acontecimientos históricos de gran importancia religiosa en los que participó Carlos II y de escaso fundamento político²⁸ en cuanto al hecho histórico que los motivó y no, como hemos visto, del provecho político, en forma de propaganda del rey, que se pudo obtener posteriormente.

Faltaría comentar aún otro aspecto importante. Hemos señalado la relación existente entre el encargo de *La Sagrada Forma del Escorial* y la liberación de Viena del sitio turco. Sin embargo, si bien se trataba de un triunfo militar en el que habían participado algunos voluntarios españoles, en modo alguno podía adjudicársele a la Monarquía Hispánica demasiado ocupada en frenar las ambiciones expansionistas de Luis XIV; por lo que, en una época de constantes pérdidas territoriales²⁹, debía conformarse con dedicar un cuadro que representaba un hecho religioso para conmemorar, por lo menos, una victoria bélica de la rama imperial de la Casa de Austria³⁰.

Aún así, debemos señalar que Rizi también recibió el encargo de pintar un lienzo que reprodujese realmente el hecho histórico de la liberación de Viena que, aunque tampoco llegó a concluir al sobrevenirle la muerte en 1685, si parece que dejó mucho más avanzado que *La Sagrada Forma* porque figura descrito en el inventario del Alcázar de Madrid de 1686 como un lienzo de 2,50 metros de alto por 4,37 de ancho del sitio y socorro de Viena del año 1683,

²⁵ Hasta las nueve y media de la noche en que acabaron los actos, según la relación de José del Olmo.

²⁶ Así lo relata José del Olmo, recogido por el Duque de Maura en su *Vida y reinado...*, *op. cit.*, p. 270.

²⁷ Aunque ya hemos visto que con evidente aprovechamiento propagandístico.

²⁸ Sullivan, Edward J., *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Madrid, 1989 (Edic. original en inglés de 1986), p. 25.

²⁹ Sobre la política exterior de estos momentos véase Kamen, Henry, “España en la Europa de Luis XIV”, en *La transición del siglo XVII al XVIII*, tomo XXVIII de la *Historia de España* Ramón Menéndez Pidal, pp. 229-231.

³⁰ Angulo, Diego, “Francisco Rizi...”, *op. cit.*, p. 380.

especificándose que permanecía por acabar³¹. Las medidas prácticamente coinciden con las del *Auto de Fe* (2,77 metros de alto por 4,38 de ancho) lo que hace suponer que se pensase emparejar ambos cuadros que, no en vano, fueron concebidos como conmemorativos del triunfo del Cristianismo sobre la herejía³². El cuadro de Rizi sobre el Sitio y socorro de Viena, no se conserva; quizá al quedar inconcluso fue depositado y olvidado en algún almacén del Alcázar perdiéndose definitivamente en el incendio de 1734.

La victoria imperial sobre los turcos en el cerco de Viena, se conmemora en otro lienzo de evidente inferior calidad y ambición artística, pero que es expresivo de la importancia y el alcance que tuvo. Interesa mucho más desde el punto de vista iconográfico y simbólico que desde el puramente artístico. Me refiero a *La Victoria de los aliados contra los turcos en Viena* (fig. 165) que se encuentra en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid. Dicho lienzo presenta un curioso retrato colectivo de los principales personajes que formaron parte de los aliados del Imperio, que lucharon junto al emperador contra los turcos durante el asedio de Viena en 1683.

Sobre una nave con cañones, que flota sobre un cúmulo de nubes, aparecen representados varios personajes cuya identificación presenta en algunos casos, como a continuación veremos, ciertos problemas. En la proa se alza una especie de estandarte o vela con la imagen de Cristo crucificado que sustituye, relegándola, otra situada más abajo con las tres medias lunas turcas. En la popa del barco se acumulan objetos simbólicos entre los que destaca el águila bicéfala coronada, que se posa majestuosa sobre la media luna infiel; diversas armas y estandartes, y la figura de un turco vencido con el típico escudo sarraceno sobre la cabeza. Un mascarón con forma de león, colocado en el timón, lleva en sus fauces una argolla de la que parte una soga a la



Fig. 165. Anónimo, *La victoria de los aliados contra los turcos en Viena*, Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas.

³¹ *Ibid.*, p. 381.

³² *Ibidem*.

que están atados varios turcos cautivos, perfectamente identificables a través del turbante con la media luna que portan como tocado. Al fondo del cuadro apreciamos un espacio arquitectónico, que tal vez pudiera identificarse con el Holzburg de Viena. Ahora bien, si esto es más o menos evidente, más problemático resulta la identificación de algunos de los personajes que aparecen en la escena. Ninguna duda respecto del papa Inocencio XI sentado sobre su trono y colocado sobre gradas; porta la tiara y está bendiciendo al resto. Al su alrededor se sitúan los demás de personajes. El emperador Leopoldo I, también resulta perfectamente identificable con su corona imperial y el letrero que lleva sobre su cabeza. Ahora bien, a su lado hay otra figura que, en lógica, debería ser el rey de Polonia, Juan III Sobieski, de fundamental importancia en la victoria final, sin embargo, la inscripción situada sobre él, es muy confusa. A su lado una figura arrodillada se identifica como el gobernador (militar) de la plaza, es decir, de Viena, que en aquellos momentos era Ernst Rüdiger von Starhemberg, líder de las tropas austriacas durante el asedio. En el personaje arrodillado delante del papa se ha querido reconocer a Carlos II³³, sin embargo debemos hacer notar que dicha asimilación resulta muy comprometida por varias razones. En primer lugar la posición destacada que ocupa en el cuadro no corresponde con el papel desempeñado por las tropas hispanas que, si bien participaron en la batalla, tuvieron una actuación más secundaria y desde luego no tan decisiva como por ejemplo la del ejército polaco. En este sentido dicho personaje aparece en actitud de entregar al papa lo que podrían ser las capitulaciones del ejército otomano, o incluso ofreciéndole de modo simbólico una planta de la misma ciudad de Viena, cuya personificación alegórica acompaña a los presentes. Se trata de la



Fig. 166. *Personificación de Viena*, Viena, Freyung.

figura femenina situada tras el grupo principal, que es perfectamente reconocible por el letrero sobre su cabeza. Idéntica imagen como personificación de la ciudad, encontramos aún hoy en día en una escultura situada en la plazoleta de la céntrica calle Freyung en Viena (fig. 166). Dicho lo cual, nos parece que podría tratarse en realidad de Johann Andreas von Liebenberg, alcalde de Viena durante el cerco turco, cuya presencia en este lienzo tendría más sentido que la de Carlos II. Además se afirma que los retratos del cuadro se inspiran en unos grabados de Gregorio Fosman y J. F. Leonardo en los que aparecen las efigies de los principales aliados que participaron en la batalla, entre los que, sin embargo, no está Carlos II³⁴. Restaría en fin identificar a los dos personajes restantes, uno de los cuales está de espaldas al espectador y el otro medio girado y con corona. Debe tratarse sin duda de

algunos de los príncipes electores alemanes que tomaron parte en la coalición antiotomana, bien sea Maximiliano, duque de Baviera, Carlos Duque de Lorena o el duque de Sajonia.

El sentido simbólico que trasmite el lienzo parece, en cambio, claro. Los príncipes cristianos con el papa a la cabeza, “navegan” juntos en la nave de la Iglesia para aplastar la herejía, acompañados de la figura alegórica de la recién liberada ciudad de Viena, solar de la

³³ *María Luisa de Orleáns, una reina efímera*, A Coruña, 2003-2004, nº 117, pp. 79 y 93.

³⁴ *Ibid.*, p. 79.

Augustísima Casa. Se trata de nuevo de representar la lucha contra el infiel y la herejía haciendo hincapié en la unión de los gobernantes cristianos que marchan en el mismo barco (el de la religión cristiana) en pos de la defensa de la Fe y la Religión cristiana.

3. Carlos II, defensor de la Eucaristía en América

El sentimiento de la *Pietas Austriaca* y, en consecuencia, la imagen de Carlos II como príncipe virtuoso, devoto defensor de la Fe y del Santo Sacramento, lo encontramos asimismo en los territorios más alejados de la Monarquía, es decir, en sus posesiones americanas, con los mismos caracteres. Son ilustrativos dos lienzos anónimos de la escuela cusqueña de composición muy semejante. En uno (Cat. PC63), el rey Carlos II, espada en mano, defiende el Santísimo que porta Santa Rosa de Lima en una compleja custodia, elevada hacia el cielo, donde están Dios Padre, Jesucristo y el Espíritu Santo. En el otro (fig. 167) el concepto es muy similar. Sobre una columna en el centro de la composición, está depositada la custodia que contiene la Sagrada Eucaristía. A un lado el rey Carlos II (que tiene a sus pies el león y el orbe sobre el que ha depositado la corona y el cetro) aparece representado en actitud casi idéntica a la del cuadro anterior, interviniendo con su espada desenvainada como activo defensor de la Sagrada Forma, evitando que los infieles, enemigos de la fe católica que se encuentran en la parte opuesta y han amarrado la custodia con cuerdas, la derriben y se apoderen del Santo Sacramento con el fin de profanarlo. Carlos II cuenta con la ayuda de toda una corte celestial que vemos en lo alto entre los que se encuentran Dios Padre, Jesucristo, el Espíritu Santo, San José, la Virgen, madre de Cristo, el Arcángel San Miguel pisoteando al demonio y San Juan Bautista. Tras el rey, vemos un personaje que sujeta con fuerza la custodia, identificado con el Doctor Angélico representado incluso con alas. A los pies de la columna está arrodillada la personificación de la Religión con la cruz en una mano y abrazando la columna con la otra. Tras ellos, un ejército les acompaña³⁵. Es significativa la similitud con el grabado que representa a Felipe IV como defensor de la Fe en el que sobre una columna aparece el cáliz con el cuerpo de Cristo sacramentado. Así pues parece evidente que esta iconografía está tomada de los grabados que pudieron llegar a aquellas zonas americanas,



Fig. 167. Anónimo, escuela cusqueña, *Carlos II defensor de la Eucaristía junto a Santo Tomás de Aquino*, Parroquia de San Pedro, Lima.

carlos II cuenta con la ayuda de toda una corte celestial que vemos en lo alto entre los que se encuentran Dios Padre, Jesucristo, el Espíritu Santo, San José, la Virgen, madre de Cristo, el Arcángel San Miguel pisoteando al demonio y San Juan Bautista. Tras el rey, vemos un personaje que sujeta con fuerza la custodia, identificado con el Doctor Angélico representado incluso con alas. A los pies de la columna está arrodillada la personificación de la Religión con la cruz en una mano y abrazando la columna con la otra. Tras ellos, un ejército les acompaña³⁵. Es significativa la similitud con el grabado que representa a Felipe IV como defensor de la Fe en el que sobre una columna aparece el cáliz con el cuerpo de Cristo sacramentado. Así pues parece evidente que esta iconografía está tomada de los grabados que pudieron llegar a aquellas zonas americanas,

³⁵ Figuró en la exposición *Perú indígena y Virreinal*, Barcelona-Madrid-Washington, 2004-2005, nº 203.

asumiendo los pintores indígenas aquellos temas propios del mundo occidental hasta convertirse en elementos característicos de su cultura. Como en el grabado, la columna, elemento dinástico desde época de Carlos V, alude al compromiso histórico asumido por los Habsburgo como defensores del catolicismo; lo cual está perfectamente expresado por la figura de la Religión protegida tras el Rey Católico de los moros o turcos que le amenazan. Conviene puntualizar que en la mentalidad de la época, los moros y los turcos eran identificados con los enemigos por antonomasia de la Fe y la Religión Católica, no en vano, continuaban en lucha con los turcos que amenazaban seriamente las fronteras orientales del Imperio. Son el arquetipo utilizado para simbolizar a todos los paganos y adversarios de la Fe Católica, hasta el punto de que generalmente en los cuadros en los que se representa el martirio de algún santo, el verdugo suele llevar turbante³⁶. Turbantes, cimitarras, medias lunas, son los atributos que les identifican. Pero como decimos, servirían para alegorizar de manera general a todos los enemigos de la Fe ya fuesen efectivamente infieles moros o turcos, herejes luteranos, calvinistas, hugonotes, etc.

Religión Católica que tenía como uno de sus pilares básicos precisamente el sacramento de la Eucaristía, al igual que la religiosidad y devoción de la Casa de Austria. Supone pues una asociación de ideas (tan del gusto barroco), en la que se mezclan todos estos elementos significantes, para llegar a construir un discurso de exaltación del Santísimo, y de Carlos II como *Defensor Fidei*. Quizá en el otro lienzo similar en el que es Santa Rosa de Lima la que sostiene en alto la custodia, se quiera simbolizar que ella, primera santa americana, y proclamada en 1671 patrona de la América hispana, se convierte en el testimonio del arraigo de la fe en el nuevo continente y en la “columna” del catolicismo en aquellas tierras³⁷.

El fervor devocional por el Santo Sacramento de la Eucaristía es un ejemplo claro de cómo las disposiciones emanadas del Concilio de Trento, tuvieron su reflejo también en las posesiones americanas y, por su puesto, en su arte como vehículo transmisor de dichos ideales contrarreformistas, creando ejemplos de gran originalidad en los que se aprecia el carácter ritual y festivo propio del mundo indígena³⁸. Entre todas esas manifestaciones artísticas destacó en Perú, la fiesta del Corpus Christi que se convirtió en todo un acontecimiento anual, de gran predicamento en la sociedad peruana por encima de cualquier otra celebración; incluso entre las clases populares porque coincidía con una fiesta tradicional indígena en honor del Sol. El momento cumbre de la celebración eucarística lo constituía la procesión del Santísimo en la que

³⁶ Gállego, Julián, *Visión y símbolos...*, op. cit., pp. 213-214.

³⁷ Rodríguez de Ceballos, Alfonso, fichas en el catálogo de la exposición *Los siglos de oro en los Virreinos de América. 1550-1700*, Madrid, 1999-2000. nº 111. En esta ficha se afirma además que existe un lienzo anónimo de la escuela del lago Titicaca, en la colección Barbosa-Stern en Lima, en el que aparece Carlos II defendiendo frente a unos turcos y espada en mano, la custodia que contiene al Santísimo depositada sobre una columna. En un principio pensé que podría tratarse del mismo cuadro que hemos comentado más arriba que habría salido de la colección en circunstancias que desconozco, porque en la citada colección Barbosa-Stern no figura actualmente ninguna obra de estas características. Sin embargo Rodríguez de Ceballos describe la figura de Carlos II como “muy joven, es este caso vestido de armadura, con su espada desenvainada y dirigida contra tres turcos o sarracenos” sin mencionar para nada ninguna de las otras figuras que aparecen en el lienzo de la parroquia de San Pedro; resulta difícil creer que este investigador no incluya siquiera una mención a Santo Tomás de Aquino, la Alegoría de la Religión y los demás personajes que vemos en la gloria celestial. Además, en el lienzo de San Pedro, el rey no presenta una apariencia precisamente juvenil ni va vestido con armadura sino de manera muy similar a como aparece en el cuadro con Santa Rosa de Lima, y no lucha con tres turcos, sino con siete. Todo esto hace pensar que se trata de otra variante del mismo tema iconográfico, lo cual es perfectamente plausible y no resulta en absoluto extraño. Lo que no queda claro es el paradero actual del lienzo.

³⁸ *Perú indígena...*, op. cit., p. 212.

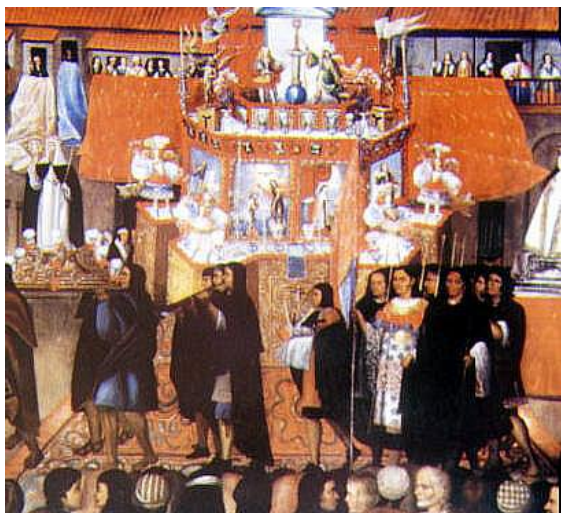


Fig. 168. Anónimo, Lienzo de la serie *Procesión del Corpus en Cuzco*, Museo Arzobispal, Cuzco.

se desarrollaba toda la riqueza cultural y festiva de la sociedad cusqueña. La ciudad de Cuzco se engalanaba para la ocasión con la construcción de arquitecturas efímeras. Este acontecimiento ha quedado reflejado en la celebre serie de cuadros que plasman la *Procesión del Corpus de la parroquia de Santa Ana en Cuzco*, obra anónima del círculo de Basilio Santa Cruz Pomacallao y Diego Quispe Tito datable hacia 1680; que hoy se encuentra en el Museo del Palacio Arzobispal de Cuzco. Es también un buen ejemplo en el que se visualizan las distintas clases sociales de la sociedad virreinal peruana³⁹. En uno de

los cuadros (fig. 168), la procesión pasa por delante de una construcción efímera en la que se encuentra una representación de Carlos II en actitud muy similar a las que hemos descrito anteriormente. Desenvaina su espada frente a un sarraceno para defender de cualquier posible ataque la custodia eucarística posada sobre una columna⁴⁰.

Restaría examinar en profundidad *La Sagrada Forma*, de la que ya hemos adelantado algo, y el cuadro de Ruiz González que, por sus concomitancias, incluiremos en nuestro análisis del enorme lienzo destinado a la sacristía del Escorial. Como dijimos, *La Sagrada Forma* es la obra cumbre de Claudio Coello que, consciente de la importancia trascendental del encargo⁴¹, creó uno de los más impresionantes ejemplos del barroco español que sin duda merece un capítulo aparte en que se dé detalle de todas las circunstancias que lo rodearon.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Gisbert, Teresa, “La fiesta y la alegoría en el Virreinato peruano”, en *El arte efímero en el mundo Hispánico*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, pp. 160-163.

⁴¹ Beruete y Moret, Aureliano, *Conferencias...*, *op. cit.*, p. 214.

Capítulo VI

Claudio Coello y la Sagrada Forma

1. La Sagrada Forma (Cat. PC66)

El enorme lienzo que representa un retrato colectivo de Carlos II y parte de su corte adorando la sagrada Eucaristía, es el que tradicionalmente se conoce como *La Sagrada Forma*, realizada por Claudio Coello entre 1685 y 1690. Afortunadamente se encuentra aún en su ubicación original, en el altar de la sacristía de la iglesia del Real Monasterio, utilizado todavía con la función para la que fue concebido. Esta obra cumbre del barroco español, se menciona y reproduce prácticamente en todas las historias de la pintura española del siglo XVII, aunque sin embargo no se ha prestado tanta atención a las circunstancias concretas que rodearon el encargo, las relaciones con la situación política del momento y el valor simbólico que encierra¹. Todo esto lo estudió extensamente Edward Sullivan en un artículo² que posteriormente incluiría como un capítulo titulado *La Sagrada Forma* en su famosa monografía³. Se trata de una reelaboración de todo lo conocido con una valiosa presentación de la historia de las motivaciones del encargo, sus posibles fuentes de inspiración, la relación con los acontecimientos políticos del momento, el sentido iconográfico, así como referencias al significado propagandístico que encerraba. Por ello, en nuestro análisis seguiremos fundamentalmente el texto de Sullivan.

Como ya indicamos anteriormente, el encargo de pintar un lienzo que representase el traslado de la Sagrada Forma desde la iglesia del monasterio hasta el retablo del altar de la sacristía construido con tal fin, y que venía a dar gracias a Dios por la liberación de Viena del asedio turco, lo recibió Francisco Rizi en 1685 realizando un primer boceto, aunque murió poco después ese mismo año. Entonces fue llamado al monasterio su discípulo, Claudio Coello que heredó el encargo. Parece ser que el tema que se encontraba prefigurando Rizi al morir, fue el mismo que después realizaría Coello⁴, aunque este último cambió algunos elementos y prefirió comenzar la pintura de nuevo⁵. Por Palomino sabemos de la minuciosidad y rigurosidad de Coello que realizó un boceto para la nueva pintura, así como estudios individuales no sólo del rey, sino también de todos los personajes que iba a retratar⁶.

La pintura alcanzó una enorme fama casi desde el mismo momento de su instalación en el altar de la sacristía⁷, prueba de ello es que el boceto de la composición general realizado por Coello fue muy apreciado en la época valorándose en el inventario de su colección de pintura, realizado a la muerte del artista, en 800 reales⁸, mucho más que la mayoría de otras obras

¹ Sullivan, Edward J., *Claudio Coello...*, op. cit., p. 109.

² Sullivan Edward J., "Politics and Propaganda in the *Sagrada Forma* by Claudio Coello" *The Art Bulletin*, 1985, nº 67, pp. 243-259.

³ Sullivan, Edward J., *Claudio Coello...*, op. cit., pp. 110-135.

⁴ Gaya Nuño, Juan Antonio, *Claudio Coello...*, op. cit., p. 20.

⁵ Palomino nos cuenta que Coello encontró que el cuadro de Rizi tenía el punto de fuga demasiado alto por lo que prefirió comenzar de nuevo la composición; Palomino, Antonio, *El Museo Pictórico...*, op. cit., p. 457.

⁶ "Y respecto de que el asunto del cuadro era la Procesión solemne de la colocación de dichas Santas Formas, con asistencia del Rey nuestro señor, y toda la primera nobleza, hubo de hacer retratos, no sólo del Rey, sino de todos los asistentes a la función", Palomino, Antonio, *El Museo Pictórico...*, op. cit., p. 457.

⁷ Gaya Nuño, Juan Antonio, *Claudio Coello...*, op. cit., p. 36.

⁸ Saltillo, Marqués de, "Artistas Madrileños: 1592-1850" *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1953, nº 57, pp. 194-201.

acabadas que figuran en dicho inventario. Asimismo, durante el siglo XIX se pintaron muchas copias de *La Sagrada Forma*. Felipe López Mangalúa la copió entre 1814-1816⁹; otra copia por Vicente López se expuso en 1828 en el Museo del Prado y hoy para en el Museo Provincial de Bellas Artes de Jaén¹⁰. Como hemos dicho, Coello realizó diversos dibujos y bocetos preparatorios de los personajes que participaron en la ceremonia, pero también verdaderos lienzos algunos de los cuales se ha sugerido que pueda tratarse de estudios para el gran cuadro final¹¹.

1.1. Descripción

El cuadro de *La Sagrada Forma* es un lienzo enorme de unos 5 metros de alto por 3 de ancho. Se encuentra aún hoy colocado en un rico retablo esculpido sobre el altar, en un extremo de la sacristía de la basílica del Escorial. La ceremonia religiosa que representa es el traslado de la reliquia de la Hostia incorrupta de Gorkum desde el altar de la Anunciación al de la sacristía, acaecida el 19 de octubre de 1684 con motivo de la liberación de la ciudad de Viena del cerco turco¹². Coello ideó una compleja composición con un gran número de personajes, que intentaremos describir con la misma minuciosidad con que el pintor madrileño realizó su gran obra.

La escena captada por Coello, es el momento en que el numeroso grupo que acompañaba la reliquia se encuentra adorando la sagrada forma en el escenario mismo de la sacristía, pudiéndose ver el fondo de la estancia que se representa casi en su totalidad. Delante del altar se encuentra el oficiante de la ceremonia, el prior del monasterio, fray Francisco de los Santos vestido con una capa pluvial ricamente bordada en oro y plata y decorada con escenas de la vida de Cristo, basadas en dibujos conservados de Tibaldi y Navarrete. Sobre el pecho luce el pectoral adornado con multitud de piedras preciosas, y en sus manos sostiene la custodia que guarda la Hostia incorrupta. A ambos lados del prior se encuentran arrodillados un diácono y un subdiácono. Más abajo, en el ángulo inferior izquierdo, aparece un grupo de tres personajes dos de los cuales fueron identificados con el propio Coello (de perfil) y el alcalde de San Lorenzo del Escorial que gesticula con la mano, sin que hasta el momento se haya podido descubrir la identidad del tercero. Esta ubicación los coloca fuera de la acción principal que sucede delante de ellos, casi como si se tratase de espectadores que comentan el cuadro una vez terminado¹³.

Delante de Francisco de los Santos se encuentra el rey arrodillado sobre un reclinatorio cubierto con un rico paño y sobre él un cojín. Carlos II está representado de perfil y aparece adorando la Sagrada Forma sosteniendo un cirio encendido en la mano derecha y el sombrero en la izquierda. Tras él hay un grupo de nobles identificados con el primer ministro, Duque de Medinaceli, situado justo detrás del rey y que aparece portando la vela en una mano y el sombrero en la otra, el Duque de Pastrana (Montero Mayor), el Conde de Baños (Caballerizo

⁹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰ *Ibidem.*; Sullivan, Edward J., *Claudio Coello...*, op. cit., p. 109, nota 3.

¹¹ Stepánek, Pavel, "Dos bocetos para *La Sagrada Forma*, de Claudio Coello, en Praga", *Reales Sitios*, 1990, nº 103, pp. 30-36. Véase Cat. PC43.

¹² Más tarde habremos de volver sobre este tema más ampliamente.

¹³ Sullivan, Edward, J., *Claudio Coello...*, op. cit., p. 112.

Mayor), el Duque de Medina Sidonia y Don Antonio de Toledo (primogénito de los Duques de Alba) que aparece en el ángulo inferior derecho con un cirio en la mano izquierda y llevándose al pecho la derecha. Se trata de magníficos retratos de estos personajes porque sus rostros se encuentran perfectamente individualizados captando Coello magistralmente sus diferentes rasgos y actitudes.

Más al fondo, se observa un órgano portátil colocado sobre una especie de peana, tras el cual aparece un niño de coro en actitud de cantar y los retratos de varios frailes, dos de los cuales tocan instrumentos musicales dirigidos por fray Diego de Torrijos, maestro de capilla del monasterio. A ambos lados de estos personajes hay dos filas de seminaristas con cirios encendidos soportados por los cuarenta candelabros de plata que se utilizaban en las más solemnes ceremonias. Al fondo de la escena, franqueada por otros dos cirios, se encuentra la cruz procesional. A la izquierda hay dos filas de frailes arrodillados, encabezados por fray Marcos de Herrera, vigésimo quinto prior del monasterio, famoso porque bajo su mandato se reconstruyó gran parte del monasterio tras el incendio de 1671.

En la parte superior, aparte de reflejar la bóveda de la sacristía con las decoraciones al fresco realizadas por Granello y Castello, aparecen tres figuras alegóricas. En el centro aparece una mujer con llamas en la mano derecha y una cruz y un libro en la izquierda. A su izquierda un querubín muestra el corazón al apartar sus vestiduras. Y a la derecha otra figura femenina porta un cetro en la mano derecha y un águila en la izquierda. Se trata de las figuras alegóricas del Amor Divino, la Religión y la Majestad Real, identificadas correctamente por primera vez por Ceán Bermúdez¹⁴ e inspiradas en la *Iconología* de Ripa. Aún encontramos más figuras ilusorias, porque más en primer plano cuatro angelotes juegan ante un cortinón rojo que cubre toda la parte superior del lienzo actuando de telón que se descubre para mostrar la escena devocional. Los amarrillos sostienen una filacteria con la inscripción en latín *REGALIS MENSA PRAEBEBIT DELICIAS REGIBUS* (“la mesa del rey ofrecerá delicias a los reyes”), haciendo referencia al altar del Señor en el que se encuentra el “manjar”, es decir, la Eucaristía¹⁵.

Es posible identificar algunas de las pinturas que se encontraban colgadas en los muros de la sacristía, según la redecoración de la sala llevada a cabo bajo la dirección de Velázquez en 1656¹⁶. Es muy probable que todas las entonces incluidas se encontrasen en su lugar cuando Coello pintó el cuadro. A la izquierda, bajo los ventanales que iluminan la escena, se puede advertir el *Lavatorio* de Tintoretto. Al fondo de la estancia, colgada a la izquierda de la puerta está la *Virgen y el Niño entre San Antonio y San Roque*, de atribución discutida (Ticiano o Giorgione). Sobre la puerta se encuentra la *Mujer sorprendida en adulterio* de artista no identificado. No parece que exista un significado simbólico especial en la representación de estos

¹⁴ Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, 6 vol., Madrid, 1800, ed., facsímil, 1965, vol. I, p. 341. Creyó sin embargo que la Majestad Real era una personificación de la Casa de Austria y, siguiéndole, así lo indican otros investigadores como Gaya Nuño, Juan Antonio, *Claudio Coello*, op. cit., p. 36.

¹⁵ Sullivan, Edward, J., *Claudio Coello...*, op. cit., pp. 112-113.

¹⁶ Sullivan publica en su libro como apéndice 2, la lista de pinturas que se incluyeron en la redecoración de la sacristía en 1656 y que es fruto de las investigaciones de Elizabeth Niklas que realizó una tesis precisamente sobre la decoración de la sacristía bajo Velázquez que no ha sido publicada; véase Sullivan, Edward, J., *Claudio Coello...*, op. cit., pp. 299-300.

cuadros, sino que más bien responde a la decoración que realmente existía en la sacristía y que Coello recogió fielmente al igual que otros muchos detalles de la misma¹⁷.

Uno de los muchos aspectos curiosos de esta obra es su movilidad, puesto que puede ser bajada hasta el suelo a través de un sistema de poleas, cosa que se hace dos veces al año. El 29 de septiembre, festividad de San Miguel Arcángel y el 28 de Octubre, festividad de San Simón y San Judas, fechas ambas en las que se conceden indulgencias plenarias para aquellos que asisten a los servicios litúrgicos que se celebran en la sacristía. Cabría preguntarse el porqué precisamente de esas fechas tan cercanas entre sí y que aparentemente no revisten una especial importancia. La clave nos la ofrece de nuevo Sullivan¹⁸. Carlos II pidió al papa Inocencio XI que concediera dos días de indulgencia plenaria para aquellos que acudiese a adorar la Sagrada Forma, con la intención de fomentar su culto devocional. El papa accedió a la petición en 1692 e inmediatamente se pusieron a buscar las fechas más apropiadas, que al año siguiente estableció el prior del monasterio, fray Alonso de Talavera. Como el rey se trasladaba al Escorial durante los meses de otoño, se buscaron dos días en esa época del año, para que el monarca pudiese asistir cómodamente a las ceremonias. El 29 de septiembre, San Miguel Arcángel, fue fiesta obligada en España hasta 1727 y quizá su elección esté relacionada con el contexto del simbolismo eucarístico del cuadro, pues no en vano, San Miguel luchó contra las fuerzas del mal derrotándolas, de la misma manera que Carlos II era el paladín de la defensa de la Fe. El 28 de octubre quizá se eligiera para conmemorar el primer día que la Sagrada Forma se expuso en su nueva ubicación en la sacristía tras su traslado en 1684. A quienes participan en esos actos se les muestra la misma reliquia que sostiene en el cuadro el padre de los Santos. Dicha Hostia se encuentra colocada en una custodia situada sobre el altar del camarín que hay detrás del altar que da a la sacristía, espacio que es ocultado precisamente por el gran cuadro.

1.2. Fuentes compositivas

Como indicamos, el cuadro conmemora un hecho histórico-religioso concreto, el traslado de la Sagrada Forma incorrupta desde el altar mayor de la basílica, al de la sacristía, que tuvo lugar el 19 de octubre de 1684. Al mismo tiempo se trata de un retrato colectivo de una serie de personajes mientras realizan un acto de devoción y culto eucarístico. En este sentido, se encuadra dentro de la larga tradición de obras en las que aparecen personajes individualizados, que es posible identificar, adorando la Eucaristía. Algún ejemplo puede ser la *Misa de Bolsena* de Rafael, fresco que Coello pudo conocer a través de copias o dibujos y que se convierte en una de las posibles fuentes de inspiración temática para la *Sagrada Forma*¹⁹.

Se puede considerar también la *Sagrada Forma* como integrante de la tradición del retrato colectivo, género que no había sido demasiado cultivado en España, aunque contamos con algunos ejemplos importantes como *Las Meninas*, obra que incluso se considera como fuente de inspiración de Coello en cuanto a la maestría en la consecución de la perspectiva aérea.

¹⁷ Sullivan, Edward, J. *Claudio Coello...*, op. cit., pp. 113-114.

¹⁸ *Ibid.*, p. 114, nota 19.

¹⁹ *Ibid.*, p. 115.

También se ha señalado la dependencia respecto de Van Dyck en cuanto a la elegancia y minuciosidad en los retratos²⁰.

Sin embargo, lo que resulta más complicado es establecer las fuentes compositivas e iconográficas en las que se inspiró Coello para componer el gran lienzo. Parece que el pintor madrileño no solía basarse en una única fuente visual. Esto hace considerable el número de imágenes que el artista pudo haber empleado de manera directa así como las que sirvieron de antecedentes generales del tipo de composición que creó Coello²¹.

En este sentido, no se debe olvidar que la *Sagrada Forma* es en gran medida, un magnífico retrato de Carlos II, que viene a indicar la piedad del soberano así como su devoción y reverencia por tan preciada reliquia. Es, por tanto, una obra encargada por el monarca para glorificarse a sí mismo y a toda su dinastía, algo que ya se había hecho anteriormente. El cuadro se incluye así, en una larga tradición de obras maestras que incluían retratos individuales y de grupo de los monarcas y representaciones de los actos más destacados en los que se proclamada y glorificaba de manera grandiosa la piedad y devoción religiosa así como el poder de todos los miembros de la dinastía Austriaca. Especial éxito tuvo en esa tradición la representación del monarca arrodillado en actitud de máxima devoción adorando la Eucaristía o en cualquier otro acto religioso²².

En este sentido, Coello debía conocer bien dos monumentos que representan al rey en esa actitud. Se trata de los cenotafios de Carlos V y Felipe II (obra de Pompeyo Leoni), instalados en sendos nichos elevados a ambos lados del altar mayor de la basílica del Escorial. Son grupos escultóricos en que se representa a los monarcas arrodillados en unos reclinatorios y rodeados de sus esposas e hijos. Ambos aparecen orando, colocados en dirección al tabernáculo del retablo. Idéntica posición y actitud que adopta Carlos II en el cuadro de Coello, situado en la sacristía de la basílica²³.

Entre los ejemplos de obras que vienen a glorificar a los monarcas de la dinastía de los Austrias, se podría citar la *Fiesta de las Guirnaldas de rosas* de Durero, que representa al emperador Maximiliano I arrodillado junto a la Virgen mientras ésta le corona²⁴.

Otro ejemplo mucho más cercano, lo encontramos en la obra que Carlos V encargó a Tiziano, conocida como *La Gloria* (hacia 1551-1554, fig. 169) y que acompañó al emperador en su retiro a Yuste. En ella aparece el propio Carlos V y miembros de su familia arrodillados en una apoteosis celestial y adorando a la Santísima Trinidad. El emperador está situado de perfil adorando la manifestación divina. El cuadro estuvo en el Escorial desde 1574 hasta 1837, por lo que Coello sin duda lo conoció y pudo servirle de fuente de inspiración visual²⁵.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibid.*, pp. 115-116.

²³ *Ibid.*, p. 116.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibid.*, pp. 116-117. A lo que debemos añadir que sin duda este cuadro también debió servir de inspiración a Giordano al pintar la visión celestial que aparece en el centro de la composición del fresco de la bóveda de la escalera principal del Escorial, no en vano dicho fresco ha sido calificado de “ampliación barroca de la Gloria de Tiziano” por Carr, Dawson W., “The Fresco Decorations of Luca Giordano in Spain”, *Record of de Art Museum, Princeton University*, 1982, n° 41, p. 44.

Se ha señalado también que el Greco pintó a Felipe II en una postura similar en otro cuadro que glorifica la dinastía de los Austrias y los presentaba como defensores de la fe. Se trata de la *Alegoría de la Liga Santa* (1577-1579) de la que existen dos versiones, una en el mismo Escorial y otra en la National Gallery de Londres. Este cuadro representa las fuerzas cristianas que vencieron a los infieles personificados en los turcos, en la batalla de Lepanto. Aparecen los gobernantes que integraron dicha liga, el dux de Venecia (Alvise Mocenigo), el



Fig. 169. Tiziano, *La Gloria*, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 170. Theodore van Thulden, *Autoridades eclesiásticas y civiles adorando la Eucaristía*, Bruselas, Museo de Arte Antiguo.

papa Pío V y el rey Felipe II. Un dato significativo es que la primera persona que se dedicó al estudio de esta interesante obra analizando su iconografía fue precisamente el padre de los Santos, el mismo que ideó el programa iconográfico de la *Sagrada Forma*. El prior debió inspirarse en este cuadro cuando trabajó con Coello en el proyecto de la obra de la sacristía. Por ello, las vinculaciones directas, tanto visuales como ideológicas y simbólicas, existentes entre la *Sagrada Forma*, la *Alegoría de la Liga Santa* y la *Gloria* de Tiziano, no son producto del azar, sino que responden a una intención bien meditada²⁶.

Otro precedente compositivo e iconográfico podría encontrarse en una obra de un artista flamenco, Theodore Van Thulden, discípulo y colaborador de Rubens que trabajó también para el rey español en los Países Bajos: *Autoridades eclesiásticas y civiles adorando la Eucaristía* fechable hacia 1643-1647 (fig. 170). En ella dos angelotes sostienen en el aire, pero sobre un altar, una gran custodia que alberga la Forma perfectamente visible. Debajo, a ambos lados, se observan dos grupos de personajes. A la derecha están representados el rey Felipe IV, su primo el emperador Fernando II (muerto en 1637), su hermano, el cardenal infante Don Fernando gobernador de los Países Bajos, Tomás de Saboya-Carignano y el príncipe Octavio Piccolomini, comandante de las tropas españolas en los Países Bajos. A la izquierda se encuentran el papa

²⁶ Sullivan, Edward, J., *Claudio Coello...*, op. cit., p. 117.

Urbano VIII, un cardenal, un obispo y otros eclesiásticos. En realidad se trataría más de un precedente temático que una fuente compositiva del cuadro de Coello, aunque contiene varios elementos que aparecen en la *Sagrada Forma*. Por un lado, representa a un grupo de dirigentes, religiosos y civiles, rindiendo culto a la Eucaristía. Por otra parte, dichos personajes se encuentran perfectamente diferenciados conforme a su estatus, los religiosos por un lado y los civiles por otro, de forma parecida a la que empleó Coello al dividir sus personajes. Resulta significativo también que este cuadro, incluya al rey Felipe IV, padre de Carlos II, con lo que se está señalando la continuidad devocional y defensora de la fe, propia de la Casa de Austria²⁷.

Otra importante obra que se podría relacionar estrechamente con la pintura de Coello, es *La fundación de la Orden Trinitaria* (fig. 171) también conocida como la *Misa de Padre Juan de Mata*, pintada por Carreño de Miranda en 1666²⁸. Representa una visión milagrosa ocurrida en 1198 cuando el Padre Juan de la Mata se encontraba celebrando su primera misa en el Palacio Arzobispal de París. En el momento en que el sacerdote elevaba la hostia sagrada para proceder a la consagración eucarística, se aparecieron a los presentes la Santísima Trinidad y un ángel cuyas manos cruzadas se apoyaban sobre las cabezas de dos esclavos, uno cristiano y otro musulmán. Dicha visión, fue interpretada en el sentido de que el padre Juan debía fundar una orden religiosa, la Orden Trinitaria, que se dedicara a la liberación de cautivos cristianos en el norte de África. Esta representación se asemeja a la de Coello no sólo en el asunto de la adoración eucarística, sino en la colocación de muchas de las figuras y elementos compositivos. En primer lugar, el altar y las arquitecturas que aparecen, se encuentran más o menos en la misma posición en la pintura de Coello. En el ángulo inferior izquierdo se observan dos figuras casi análogas en cuanto a colocación y actitud a las del grupo de tres que aparecen en la misma posición en la *Sagrada Forma*. Los acólitos situados de rodillas a ambos lados del celebrante, se repiten en la pintura de Coello, así como el personaje arrodillado en el reclinatorio que hay delante de ellos; en este caso un noble no identificado y el rey en la obra de Coello. En ambas pinturas, los escalones que conducen al altar y sobre los que se encuentran situados los sacerdotes, están cubiertos con una rica alfombra roja; y en el ángulo inferior derecho aparecen unas figuras en postura similar²⁹.

Este cuadro fue encargado por los Trinitarios Descalzos para su monasterio de Pamplona, donde permaneció hasta la década de 1830 en que con la Desamortización hubo de ser sacado y



Fig. 171. Juan Carreño de Miranda, *La fundación de la Orden Trinitaria*, París, Museo del Louvre.

²⁷ *Ibid.*, pp. 117-118.

²⁸ Para un análisis más completo de esta obra véase Baticle, Jeannine, "La fundación de la Orden Trinitaria, de Carreño de Miranda", *Goya*, 1964, nº 63, pp. 140-153.

²⁹ Sullivan, Edward, J., *Claudio Coello...*, op. cit., p. 119.

hoy se encuentra en el Museo del Louvre. El encargo se realizó a Carreño, pero también a Rizi, su todavía, en aquellos momentos, fiel colaborador. Pero el caso es que la final el cuadro lo pintó sólo Carreño sin participación de Rizi, aunque a este se debe la idea general de la composición. En la galería de los Uffizi de Florencia, se conserva un dibujo de Rizi que representa el mismo tema que la obra final, coincidiendo prácticamente todos los detalles, y que es sin duda un estudio o boceto para el cuadro que finalmente acabaría pintando Carreño³⁰.

Cabría preguntarse en este punto, si existe una relación entre el dibujo de Rizi para la *Fundación de la Orden Trinitaria* y el boceto por él realizado cuando recibió el encargo de pintar la *Sagrada Forma*, así como lo que pudo recoger de él Coello al pintar finalmente el cuadro. En este sentido, ya mencionamos que Palomino cuenta que Coello decidió empezar la obra de nuevo debido que en el boceto de Rizi “el punto de la historia, y perspectiva estaba muy elevado”³¹. Sin embargo, en ningún momento Palomino afirma que Coello descartara la composición básica creada por Rizi. Incluso es probable que Coello empleara el esquema general de Rizi y la disposición de las figuras en grupos. Y Rizi quizá al recibir el encargo de la *Sagrada Forma* incluyese en su boceto algunas ideas del dibujo realizado para la *Fundación de la Orden Trinitaria* tan sólo un par de años antes³².

Habría que indicar aún una última fuente para la *Sagrada Forma* aunque no está claro el papel que pudo jugar en su creación. Se trata de *Carlos II adorando la Eucaristía* (Cat. PC65) pintado por Pedro Ruiz González en 1683. Hay algunas figuras cuya posición nos recuerda a la que ocupan en el cuadro del Escorial. El rey se encuentra arrodillado ante un sacerdote que muestra la custodia, lo que nos recuerda a las figuras análogas de la *Sagrada Forma*. Aparece también al lado del rey Don Antonio de Toledo, en lugar similar al que ocupa en el lienzo de Coello. También se ha señalado la semejanza de algunos elementos como las figuras de los ángulos inferiores derecho e izquierdo y los largos cirios encendidos³³. Esta obra, muy cercana en el tiempo al inicio de la *Sagrada Forma*, se suele considerar como su precedente argumental inmediato³⁴. Este cuadro se inscribe también dentro de esa fervorosa devoción eucarística que fue uno de los rasgos predominantes de la piedad de la Casa de Austria, y que presentaba a todos sus miembros como virtuosos defensores de la fe católica. En este sentido, una de las celebraciones religiosas de mayor relevancia que tenían lugar en Madrid en relación con el culto eucarístico, era la solemne procesión del día del Corpus Christi, a la que los monarcas españoles de la Casa de Austria solían acudir personalmente. Carlos II, que llevaba muy hondo ese sentimiento religioso, continuó, como no podía ser menos, con esa piadosa costumbre asistiendo sin falta a dicha ceremonia. Se ha señalado la posibilidad de que el cuadro de Ruiz González sea un testimonio gráfico de tal celebración³⁵. Respecto de la posible influencia que pudo tener esta obra en la posterior composición de Coello, no debemos olvidar que, como se detalla en la ficha

³⁰ *Ibidem*. Un boceto del mismo cuadro, firmado por Carreño (“J. Carreño An. 166”), se encuentra en la Academia de Bellas Arte de Viena.

³¹ Palomino, Antonio, *El Museo pictórico...*, op. cit., p. 457.

³² Sullivan, Edward, J., *Claudio Coello...*, op. cit., pp. 119-120.

³³ *Ibid.*, p. 120.

³⁴ Gaya Nuño, Juan Antonio, *Claudio Coello*, op. cit., p. 21.

³⁵ Rodríguez de Ceballos, Alfonso, “Retrato de Estado...”, op. cit., p. 101.

correspondiente del catálogo, fue pintada para la madrileña iglesia de San Luis obispo, hoy desaparecida, y por tanto, Coello podría perfectamente haberla conocido in situ.

1.3. Historia

No obstante, para llegar a una más amplia comprensión de la significación de la *Sagrada Forma* es importante conocer la historia de la reliquia en sí que, al fin y al cabo, es la que posibilitó la existencia del magnífico cuadro. Su historia comienza allá por 1572 en los Países Bajos españoles en el marco de las luchas religiosas entre católicos y protestantes deseosos de escapar de la tutela española. En las provincias leales a la monarquía, con mayoría de población católica, eran frecuentes los ataques y saqueos por parte de protestantes enérgicamente antiespañoles³⁶. El 26 de junio de 1572, un grupo de esos rebeldes protestantes atacó la localidad de Gorkum, en Holanda, ensañándose con la iglesia que fue profanada hasta el punto de que uno de los atacantes cogió las hostias consagradas tirándolas al suelo y pisándolas después con sus botas de clavos. Sin embargo, una de las hostias comenzó a sangrar por las tres hendiduras causadas por los clavos. Al observar este hecho milagroso el hereje profanador quedó tan conmovido que automáticamente se convirtió al catolicismo³⁷ y se erigió como guardián de la santa forma, aunque se vio obligado a huir del lugar para escapar de la persecución de sus antiguos compañeros e ingresó en un monasterio franciscano. El deán de la iglesia huyó también llevándose consigo la milagrosa forma refugiándose en Amberes, ciudad católica³⁸.

La fama de la reliquia empezó a extenderse, llegando su existencia a oídos de Ferdinand Weidner, capitán del ejército del emperador Rodolfo II y hombre muy devoto que llevó la hostia a Viena en 1580. Una vez allí, el barón y consejero del emperador, Adam Dietrichstein y su esposa, doña Margarita de Cardona, perteneciente a la nobleza española (a la familia del ducado de Cardona) rogaron de mil maneras al capitán Weidner para que éste se la cediera consiguiéndolo al fin³⁹, con lo que la Sagrada Forma pasó a su propiedad. Cuando el barón murió, doña Margarita quedó como única poseedora de la reliquia llevándola consigo a Praga donde trasladó su residencia⁴⁰. Poco después, en 1592, decidió regalar la Forma a su hija, la marquesa de Navarrés, que vivía en España. Así pues, una vez levantada acta de autenticidad en presencia de testigos, notario y un fraile agustino, la hostia fue depositada en una caja sellada. Doña Margarita quería que su hija recibiese tan preciado regalo en sus propias manos, por eso el envío a España se realizó a través del embajador del emperador Rodolfo en España que debía entregársela en mano a la marquesa de Navarrés⁴¹.

³⁶ Sullivan, Edward, J., *Claudio Coello...*, op. cit., p. 122.

³⁷ La historia de la conversión se relata en un bajorrelieve de la misma sacristía.

³⁸ El relato más completo y detallado sobre la reliquia se encuentra en Estaban, Eustasio, *La Sagrada Forma del Escorial*, El Escorial, 1911, pp. 8-21. Véase también Peque Iglesias, Severino, *Sagrada Forma del Escorial, historia, altar, custodias*, El Escorial, 1952, pp. 3 y ss.

³⁹ Peque Iglesias, Severino, *Sagrada Forma...*, op. cit., p. 6.

⁴⁰ Stepanek, Pavel, "Dos bocetos para la *Sagrada Forma...*", op. cit., p. 30.

⁴¹ *Ibidem*.

En 1594⁴², la marquesa de Navarrés donó la Sagrada Forma a Felipe II. Ante esto, el rey actuó con la prudencia que le caracterizó y puso gran empeño en autenticar la maravillosa reliquia. Era frecuente en aquella época la fabricación de reliquias falsas que después se vendían como verdaderas.

El rey no quiso que le sucediese algo parecido y antes de admitir la reliquia como tal, encargó estudios serios a varios insignes eruditos eclesiásticos para que determinasen su autenticidad. Así, se nombró una junta especial para estudiar el caso casi en el mismo momento de recibirse la donación de la marquesa. Con tal encargo se reunieron en el Colegio de Santo Tomás de Madrid el 4 de Marzo de 1594, fray Antonio de Cáceres, confesor del príncipe heredero (el futuro Felipe III), fray García de Loaysa, preceptor del príncipe y más tarde poderoso arzobispo de Toledo, fray Juan de las Cuevas, fray Juan Gutiérrez y el Dr. Terrones. Éstos consideraron que los documentos de autenticidad que acompañaban a la reliquia no eran suficientes como para asegurar su carácter sagrado, y que lo más prudente sería, por el momento, no rendirle culto como santo sacramento en tanto no se recibiesen nuevas informaciones y testimonios acerca de su autenticidad procedentes de Alemania, Malinas y Amberes (lugares por los que había pasado la reliquia). También se recomendaba en este dictamen que la supuesta reliquia quedase guardada en un relicario común y no en una custodia⁴³.

Muy probablemente el rey, deseoso de poder exponer públicamente tan extraordinaria reliquia, no quedó satisfecho con tal dictamen y encargó a su confesor fray Diego de Yepes, prior del monasterio del Escorial, que estudiara de nuevo el caso y le diera una pronta contestación. Éste efectivamente contestó al rey en un dictamen de 11 de marzo de 1594 en un sentido más favorable hacia la autenticidad de la Sagrada Forma. Yepes afirmaba que la reliquia podía ser objeto de veneración y culto privado (sin que se le pusiese tributar solemne y pública adoración) ya que existían numerosas reliquias de santos que eran veneradas como tales con menos pruebas de autenticidad que la Sagrada Forma. Aún así, coincidía con sus colegas del anterior dictamen en que debían recabarse más pruebas y testimonios acerca de su carácter milagroso en los lugares donde se sucedieron los hechos. Mientras tanto, la hostia debía guardarse en uno de los relicarios de San Lorenzo y depositada en el altar mayor de la basílica⁴⁴.

El rey se atuvo a tales dictámenes y la reliquia efectivamente fue depositada en el altar de la Anunciación, guardada aún en el cofre en el que se la había entregado al rey la marquesa de Navarrete, en espera de esos nuevos testimonios. Sin embargo, tales informaciones nunca se obtuvieron o por lo menos, nunca debieron llegar a España. Esto explica que la milagrosa forma permaneciese guardada en su relicario original durante noventa años, hasta que Carlos II ordenó su solemne traslado a una nueva ubicación mucho más digna en la sacristía, como correspondía al valor de tal reliquia. El traslado, que tuvo lugar el 19 de octubre de 1684, se ha señalado repetidamente que fue consecuencia directa de un acontecimiento político ocurrido durante los

⁴² Los datos acerca de la venida de la Hostia milagrosa a España así como la fecha exacta se encontraban algo confusos hasta que Gregorio de Andrés publicó unos documentos referentes a la fecha exacta de la donación, así como la actitud que adoptó Felipe II ante tan extraordinaria donación; Andrés, Gregorio de, "Dos documentos inéditos sobre la Sagrada Forma de El Escorial", *La Ciudad de Dios*, 1957, vol. 170, pp. 665-670.

⁴³ Andrés, Gregorio de, "Dos documentos...", *op. cit.*, pp. 667-668, documento 1 (AGS, Estado Castilla, leg. 171, folios 301-310).

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 667 y 669, documento 2 (AGS, Estado Castilla, leg. 171, folios 301-310).

primeros años de reinado efectivo de Carlos II⁴⁵, y que fue aprovechado asimismo para dar gracias a Dios por otro hecho histórico ocurrido un año antes del traslado⁴⁶. A esto, añadiremos también otra posible motivación indicada por el profesor A. Martínez Ripoll⁴⁷.

Como es sabido, a la muerte de Felipe IV en 1665 el gobierno de la monarquía recayó en su esposa, la reina Doña Mariana de Austria que debería ejercer la regencia hasta la mayoría de edad del joven príncipe Carlos (establecida en 1675, cuando cumpliese los catorce) que entonces contaba tan sólo con cuatro años. Para llevar a cabo tan pesada labor, Felipe IV también previó en su testamento que Doña Mariana estaría asesorada permanentemente por una Junta de Gobierno de carácter consultivo, integrada por personajes sobradamente experimentados en tales asuntos, y además con el objetivo de que la regencia no cayera en manos de un valido. Aún así, la reina se apoyó desde el principio en una persona de su entera confianza, su confesor el Padre Everando Nithard, que se convirtió en el primer valido del reinado. Tras su caída, la reina recurrió de nuevo a la privanza de un favorito, en este caso, Fernando Valenzuela, el llamado *duende de palacio*, que se ganó la confianza de Doña Mariana y ésta lo elevó a las más altas esferas de decisión política⁴⁸. Según ascendía escalafones palatinos y de responsabilidad política, Valenzuela se iba ganando la enconada enemistad de gran parte de la alta nobleza que le consideraba un advenedizo. A finales de 1676 el rey Carlos II nombró a Valenzuela grande de España, y, poco después, primer ministro, lo que suponía su encumbramiento definitivo por encima de todos los demás cargos políticos, puesto que a partir de ese momento, todos los presidentes de los diferentes Consejos de la Monarquía (excepto el de Castilla) debían despachar los asuntos directamente con él. Esto acabó de aglutinar a la mayoría de los grandes en contra de Valenzuela, que planearon su derrocamiento. Valenzuela, consciente de ello y de que se había ordenado su encarcelamiento, huyó al Escorial a finales de diciembre de 1676, acogiéndose a la inmunidad sagrada del monasterio⁴⁹. Carlos II, envió una carta al prior del monasterio, fray Marcos de Herrera, ordenándole que ocultara a Valenzuela en el Monasterio⁵⁰ al mismo tiempo que el rey también escribía a su hermanastro Don Juan José de Austria (máximo enemigo de Valenzuela) ordenándole que acudiera a la Corte para asistirle en el gobierno de la Monarquía⁵¹. Tales eran las asombrosas incongruencias de este peculiar reinado.

El caso es que las tropas de Don Juan se presentaron en el Escorial a principios de 1677, capitaneadas por el duque de Medina Sidonia y acompañadas por Antonio de Toledo (hijo del duque de Alba) y otros altos nobles, y pidieron al prior fray Marcos de Herrera que les entregase a Valenzuela; éste se negó y entonces entraron por la fuerza en el edificio registrando todas sus dependencias incluida la basílica en busca de Valenzuela. Ante esta profanación del recinto sagrado y la violación del derecho de asilo, el prior excomulgó a Medina Sidonia, Toledo y todos

⁴⁵ Sullivan, Edward, J, *Claudio Coello...*, op. cit., pp. 123-126.

⁴⁶ La liberación de Viena del cerco turco, de lo que ya hemos hablado.

⁴⁷ Martínez Ripoll, Antonio, "La pintura barroca española en El Escorial" en *El Monasterio de El Escorial y la pintura*, San Lorenzo de El Escorial, 2001, pp. 245-283.

⁴⁸ Un útil y magistral resumen sobre este periodo lo encontramos en Ribot García, Luis Antonio, "La España de Carlos II", en *La Transición del siglo XVII al XVIII. Entre la decadencia y la reconstrucción*, de la *Historia de España Ramón Menéndez Pidal*, tomo XXVIII, Madrid, 1993, pp. 70-106.

⁴⁹ *Ibid*, pp. 104-106.

⁵⁰ Maura Duque de, *Vida y reinado...*, op. cit., p. 188.

⁵¹ Ribot García, Luis Antonio, "La España de Carlos II", op. cit., p. 106.

sus seguidores⁵². Finalmente Valenzuela fue apresado, desposeído de todos sus títulos, honores y confiscados todos sus bienes. A principios de 1678 fue desterrado a Filipinas durante diez años tras los cuales marchó a Méjico donde murió en 1692 al poco de haber conseguido permiso para volver a la Península⁵³.

Por segunda vez en el transcurso del reinado, se había procedido a la destitución de un valido por la fuerza, en lo que ahora constituía un verdadero golpe de Estado por parte de Don Juan José de Austria que de esta manera violenta accedió al poder que durante tantos años había anhelado⁵⁴.

1.4. Motivaciones y significado

La excomunión, planteó a Carlos II un importante problema político puesto que suponía que el rey Católico por excelencia tenía a sus más cercanos consejeros excomulgados por el papa. Carlos II solicitó al pontífice Inocencio XI el perdón para los nobles profanadores, a lo que éste asintió⁵⁵. No obstante el papa les impuso determinadas penitencias relacionadas con ofrendas que debían realizar al Escorial como medio de expiación de su pecado. Así, el duque de Medina Sidonia, el más pudiente, regaló a los jerónimos del Escorial dos espléndidas carrozas⁵⁶. Pero fue en realidad el propio rey quién asumió la expiación por todos los demás culpables. En este sentido, el papa también había dispuesto que, para quedar completamente absueltos, los implicados debían costear la construcción de una capilla o altar dentro del Escorial, pero, como a excepción de Medina Sidonia casi todos los demás nobles implicados eran prácticamente insolventes⁵⁷ fue el propio monarca quién llevó a cabo el proyecto.

Carlos II también regaló al monasterio un impresionante reloj de plata sobredorada con incrustaciones de piedras preciosas, que le había regalado su tío el emperador Leopoldo. Una vez extraída la maquinaria, el reloj se convirtió en un tabernáculo para albergar la Sagrada Forma⁵⁸ que a su vez estaba encerrada en una custodia de oro donada también por el rey⁵⁹.

La asunción por parte de Carlos de la penitencia impuesta por el papa de realizar un altar, se tradujo en el importante proyecto de la sacristía que incluía no sólo la construcción de dicho ara, sino un programa mucho más amplio que abarcaba la realización de la pintura de Coello, un retablo de mármol y la construcción de un camarín situado detrás del altar que quedaría oculto precisamente por el gran lienzo. Todo este proyecto vendría a ser el testimonio constante de la profanación del monasterio, puesto que los personajes que aparecen arrodillados en el cuadro de Coello eran los principales implicados en el asunto Valenzuela⁶⁰.

⁵² Maura Duque de, *Vida y reinado...*, op. cit. pp. 194-196.

⁵³ *Ibid.* pp. 201-205.

⁵⁴ Ribot García, Luis Antonio, "La España de Carlos II", op. cit., p. 108.

⁵⁵ Sullivan, Edward, J., *Claudio Coello...*, op. cit., p. 124.

⁵⁶ Maura duque de, *Vida y reinado...*, op. cit., p. 204.

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ Sullivan, Edward, J., *Claudio Coello...*, op. cit., p. 126.

⁶⁰ *Ibid.* p. 125.

Sin embargo, como ha señalado Sullivan⁶¹, en la pintura no se alude para nada a las circunstancias concretas de la profanación, sino que simplemente se retrata al rey y un grupo de nobles adorando la sagrada eucaristía. Así, del acto expiatorio, se pasa a un acto positivo de devoción y se presenta a Carlos II como defensor de la fe católica a través del triunfo de la eucaristía.

Como ya dijimos, se sabe que el programa para la *Sagrada Forma* fue ideado por el padre de los Santos. En él, equiparaba la profanación del Escorial con la que había sufrido la Eucaristía al ser pisoteada por un protestante en el marco de las luchas religiosas que sacudieron a los Países Bajos. De la misma manera que en los Países Bajos se desafió el poder de la fe católica durante el siglo XVI, los nobles levantiscos que mancillaron el Escorial habían desafiado el poder real de Carlos II. En este sentido, puesto que el Escorial no era sólo un monasterio sino también un palacio real, dicho ataque representaba también una ofensa personal al rey. Se asimilaba además a Carlos II con su insigne bisabuelo, el rey Felipe II, pues del mismo modo que éste había luchado contra la herejía en los Países Bajos defendiendo la primacía de la Iglesia Católica, Carlos II defendió el Escorial, símbolo de la indivisible unión de la Iglesia y la Monarquía Católica⁶².

Por eso, todo el proyecto está cargado de significado. El triunfo del poder eucarístico bajo la tutela de Carlos II incide en su carácter de defensor de la fe. Además, el hecho de situar la pintura en el Escorial, viene a indicar la fuerte vinculación de Carlos II con Felipe II y en general con toda la dinastía de la Casa de Austria. Su inclusión en el cuadro, proclama la continuación de la tradición dinástica de devoción eucarística, como hemos visto, uno de los pilares de la *Pietas Austriaca*⁶³. Pero es que además, a través del soberbio retrato de perfil que Coello pinta del rey, se reconoce y se transmite, en este caso sí, magistralmente la majestad real.

Según hemos indicado, Carlos II decidió también trasladar la reliquia de la Sagrada Forma desde el altar de la Anunciación de la basílica, donde permanecía desde que fue depositada allí en tiempos de Felipe II, al de la sacristía que se dedicaría a partir de entonces a su culto. Se decidió también que se llevase allí el gran crucifijo de bronce de Pietro Tacca para situarlo sobre el tabernáculo que albergaba la reliquia⁶⁴.

El traslado de la Sagrada Forma se realizó, en una solemne ceremonia, el 19 de Octubre de 1984. Se ha señalado repetidamente que también se aprovechó para conmemorar y dar gracias a Dios por la liberación de Viena del cerco turco, gracias a la batalla de Kahlenberg, acaecida un año antes. Triunfo militar que, aunque no de la Monarquía Hispánica, venía a representar asimismo la victoria del cristianismo sobre la herejía. Tras la procesión, una vez en la sacristía, el rey, miembros de su corte y los frailes rindieron culto a la Sagrada Forma alzada por el prior en su custodia de oro antes de depositarla definitivamente en su tabernáculo; era el momento culminante de la ceremonia y es el que precisamente Coello immortaliza en su genial obra⁶⁵.

Cabría señalar aún, según indicamos, otra posible motivación para el encargo de la *Sagrada Forma*. Por aquellos años, una de las necesidades más apremiantes de la Monarquía era

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Álvarez-Ossorio Alvariño, Antonio, "Virtud coronada...", *op. cit.*, pp. 29-57.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

el nacimiento del ansiado heredero que diera estabilidad y asegurase la sucesión y, por tanto, la continuidad dinástica. Como la reina no quedaba embarazada, pronto surgieron las críticas satíricas contra ella; famosa se ha hecho la ingeniosa y cruel cuarteta de juego de palabras repetidamente citada y que se extendió como la pólvora por los mentideros de la Corte:

*Parid bella flor de lis,
que, en aflicción tan extraña,
si parís, parís a España;
si no parís, a París*⁶⁶

Porque aquellos súbditos, que nunca estimaron demasiado a una reina de origen francés⁶⁷, atribuían la esterilidad del matrimonio a la mujer. Maria Luisa sufrió por aquellos momentos un acoso incesante y lleno de reproches por no ser capaz de concebir el ansiado heredero. Sin embargo la reina, consciente de su principal deber, y aunque un tanto escéptica, se sometió a todo tipo de remedios supuestamente milagrosos contra la esterilidad. Unas veces lo aconsejable era vestir durante semanas hábitos monjiles⁶⁸, otras los reyes acudían en peregrinación a una romería o santuario cuyo patrono propiciaba la fertilidad, otras veces a celebraciones públicas en honor de la sagrada Eucaristía a la que se rezaba para que bendijese la real pareja y la obsequiase con el nacimiento de un hijo, considerando, como repetimos en numerosas ocasiones, que una de las características más importantes de la piedad y devoción de la Casa de Austria era precisamente la exaltación del santo sacramento de la Eucaristía⁶⁹.

Y aquí es donde cobra especial relevancia la famosa obra de Coello. Porque precisamente en la misma época que sucedían estos hechos, se había encargado a Coello la *Sagrada Forma*. En este sentido, todas las obras realizadas en la sacristía, venían a recalcar la especial relación existente entre la Casa de Austria y la devoción eucarística que era uno de los pilares fundamentales de la piedad de la dinastía desde su fundación.

Así pues con el pretexto de la expiación de los profanadores y con la liberación de Viena como detonante, se producía un acto de *renovatio* de esa famosa *pietas Austriaca*, con el fin de que el favor divino no abandonase a la Monarquía en aquel angustioso trance. Ahora, era el último representante de tan augusta estirpe, quién se arrodillaba humildemente ante la representación de la carne de Cristo, para pedir a Dios que le bendijese a él y a la monarquía, con la venida al mundo de un heredero que asegurase la continuidad dinástica, y por tanto también de esa especial y secular relación entre Dios y la Casa de Austria, concretada en el culto y defensa eucarísticos⁷⁰.

⁶⁶ Maura Duque de, *Vida y reinado...*, op. cit., p. 289. Sobre el tema de la sátira en ésta época y en general durante todo el reinado véase Gómez-Centurión Jiménez, Carlos, "La sátira política durante el reinado de Carlos II", *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea* (Universidad Complutense), 1983, n° 4, pp. 11-33 y también el ya clásico estudio de Teófanos Egido, *Sátiras políticas de la España Moderna*, Madrid, 1971.

⁶⁷ Maria Luisa de Orleans era, nada menos, que sobrina del rey de Francia, Luis XIV, el mayor enemigo de la Monarquía Católica.

⁶⁸ Maura Duque de, *Vida y reinado...*, op. cit., p. 289.

⁶⁹ Contreras, Jaime, *Carlos II el hechizado. Poder y melancolía en la corte del último Austria*, Madrid, 2003, p. 231.

⁷⁰ Martínez Ripoll, Antonio, "La pintura barroca...", op. cit., pp. 277-283.

1.5. La Sagrada Forma, parte de un Conjunto

Dejando a un lado las posibles motivaciones que dieron lugar a la pintura comentaremos otros elementos que completarían el conjunto formado por el altar, el retablo, la pintura y el camarín de la Sagrada Forma. Una vez realizado el traslado de la Sagrada Forma, se consideró que el altar y el retablo que existían anteriormente no eran dignos de tan maravillosa reliquia. Por eso, se decidió instalar un nuevo retablo de mármol y la construcción de una pequeña capilla o camarín detrás del altar, que permanecería oculto por el lienzo de Coello, al que se accedería por sendas puertas a ambos lados del retablo, y sería aquí donde se instalaría definitivamente el tabernáculo que contiene la Sagrada Forma⁷¹.

Otro de los aspectos curiosos de la *Sagrada Forma* es que el lienzo se encuentra pintado por ambas caras, es decir, a la sacristía da la conocida imagen del rey arrodillado adorando, junto con miembros de su corte, la Eucaristía; y al camarín da otra pintura diferente. Se trata de una vista de la nave de una iglesia en la que penetra una procesión. A ambos lados de la escena hay columnas con capiteles corintios de los que arranca la cúpula. Sobre una columna de la derecha está representada la alegoría de la Caridad y a la izquierda la de la Esperanza. Sobrevuela la nave la personificación de la Fe delante de un cortinón rojo similar al que se encuentra coronando la composición del lado opuesto del lienzo. A ambos lados de la Fe, se representan dos querubines que portan respectivamente el sudario y la corona de espinas. En la parte inferior a ambos lados de las columnas se representan las figuras de Moisés e Isaías portando cada uno de ellos un escudo con una inscripción relativa a la Eucaristía como figuración de la carne de Cristo y, por tanto, como alimento de vida, reforzando, al igual que las inscripciones de retablo, de la pintura y del camarín, la idea del triunfo de la sagrada Eucaristía⁷².

Debemos señalar que todo este programa realizado en la sacristía e integrado por el retablo con el altar, el camarín y la pintura, fue el último gran proyecto que unía arquitectura y decoración llevado a cabo en el Escorial por la dinastía de los Austrias. Sólo quedaría después las grandiosas decoraciones al fresco llevadas a cabo por Luca Giordano en la basílica y, lo que resulta más interesante para nuestro propósito, en el techo de la escalera⁷³.

1.6. La perspectiva de la Sagrada Forma

Para finalizar me gustaría puntualizar algunos aspectos en relación con el magistral juego de perspectiva que Coello utilizó en el enorme lienzo. Tradicionalmente se ha venido sosteniendo que lo que aparece representado en el cuadro es el espacio real de la sacristía y que

⁷¹ Sullivan, Edward, J., *Claudio Coello...*, op. cit., pp. 127-131. Describe el retablo y los elementos accesorios y estudia ampliamente el altar y el camarín con sus inscripciones, así como el significado que encierran. Se detiene también en la relación existente entre la pintura y la decoración general de la sacristía.

⁷² Sullivan, Edward, J., *Claudio Coello...*, op. cit. pp. 131-134. Describe la pintura del reverso del lienzo que da al camarín así como las inscripciones. Y ofrece una interesante interpretación de la función de esta otra representación en relación con el espacio en el que se encuentra situada (el camarín); estudiando también el significado de las cortinas que aparecen representadas en las dos partes del gran lienzo. Por último señala las referencias propagandísticas y ensalzadoras del conjunto formado por el altar, camarín, retablo, tabernáculo y pinturas, respecto de la dinastía de los Austrias y, especialmente de Carlos II.

⁷³ *Ibid.*, pp. 133-134.

por ello se produce una prolongación ilusoria del mismo a manera de espejo, es decir, el espacio real se vería “reflejado” en el cuadro produciéndose ese efecto óptico tan utilizado para “agrandar” los espacios en interiorismo. Si bien en absoluto pretendemos negar que se produce dicho efecto y que lo que realmente se está figurando es la sacristía tal y como la veía el propio Coello, con su decoración y los vanos; pero si debemos hacer notar, como ya indicó el profesor A. Martínez Ripoll⁷⁴ que el pintor madrileño “juega” con el espectador al hacerle creer que lo que ve en el cuadro es la sacristía misma. Nos explicamos; si Coello quisiese haber representado la escena de la procesión de forma verista y como verdadero espejo que “reflejase” el espacio de la sacristía, necesariamente deberíamos ver al rey y a los nobles que le acompañan, o bien de frente si el espectador se situase en el lugar del altar, o bien de espaldas, arrodillados como están hacia el altar, viendo en este caso al mismo altar y al prior de frente. Es decir, en el cuadro de Coello, el altar y la escena principal están alterados de forma consciente, colocados en un lateral de la sacristía cuando en realidad el altar se ubica en uno de los testeros. Es pues un recurso escenográfico y teatral utilizado magistralmente por Coello que convierte la sacristía en un espacio imaginario e ilusorio, logrando así dotar a la escena de una fuerza y tensión dramática que nunca se hubiese dado de otro modo.

2. Claudio Coello, pintor de Cámara y los “otros” pintores de retratos: Sebastián Muñoz y Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia

Si bien la *Sagrada Forma* es la obra más importante realiza por Claudio Coello, no debemos olvidar que él ocupaba el puesto de pintor de Cámara desde 1686⁷⁵ ocupando la vacante dejada por Carreño, y cuyo principal cometido era, como se sabe, la realización de retratos de la familia real. Hemos visto que la *Sagrada Forma*, es en gran medida un retrato de Carlos II cargado de significaciones político-propagandísticas, pero sin duda Coello debió realizar, como correspondía a su puesto, varios retratos más del rey y la reina madre como nos indica Palomino⁷⁶. Sin embargo, como se ha señalado⁷⁷, sorprende el escaso número de retratos regios con que contamos, teniendo en cuenta su principal cometido como pintor de Cámara; máxime si lo comparamos con el caso de Carreño, aunque también es cierto que éste último ocupó durante muchos más años el puesto. Quizá esta escasez responda bien a la simple desgracia, y hayamos perdido buena parte de su producción en este campo, o tal vez sus demás obligaciones cortesanas, así como el gusto diferente de las dos esposas de Carlos II, inclinándose hacia otros retratistas como Sebastián Muñoz, Juan Tiger o Jan Van Kessel el joven que recibieron el puesto de pintor de la reina⁷⁸, le impidieron desarrollar una labor más amplia y continua en este ámbito. Aún así, parece evidente que debió realizar muchos más retratos de los que conocemos hasta

⁷⁴ Martínez Ripoll, Antonio, “La pintura barroca...”, *op. cit.*, p. 281.

⁷⁵ Es nombrado pintor de cámara el 31 de diciembre de 1685; Sullivan, Edward J., *Claudio Coello...*, *op. cit.*, p. 308; AGP, Madrid, Expediente personal de Claudio Coello.

⁷⁶ “Después se ocupó Don Claudio en diferentes retratos, y otras cosas de la obligación de su empleo [...]. Retrató también a la Reina madre nuestra señora Doña María Ana de Austria, con superior acierto”, Palomino, Antonio, *El museo pictórico...*, *op. cit.*, p. 458.

⁷⁷ Sullivan, Edward J., *Claudio Coello...*, *op. cit.*, pp. 91 y 105.

⁷⁸ Gutiérrez Pastor, Ismael, “Novedades sobre Claudio Coello, con algunas cuestiones iconográficas y compositivas”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol., XV, 2003, pp. 125-126.

ahora y, afortunadamente, la investigación va sacando a la luz algunos de ellos, que se encuentran muchas veces en colecciones privadas de difícil acceso y estudio, ampliando de este modo el catálogo de Coello en este campo.

Así pues, a parte del incluido en la *Sagrada Forma*, que, como dijimos, es en gran medida un espléndido retrato del rey, sólo tenemos certeza de un retrato de Carlos II. Tradicionalmente se le ha asignado también a Coello el soberbio retrato de busto del Prado (Cat. PC44), que, sin embargo, como veremos, responde a la mano de Luca Giordano. Y aún podríamos dudar de su autoría en el retrato que le representa también de busto, en idéntica actitud con que aparece en la *Sagrada Forma* (Cat. PC43).

Por tanto, hasta el momento, sólo contamos con el testimonio seguro de la existencia de un retrato de Carlos II de su mano, que por desgracia probablemente también se haya perdido. Se trata del que se guardaba en el instituto Staedel de Francfort (Cat. PC41) que fue robado, junto con otras tanta obras, en 1945 y, hasta donde tengo noticia, aún no ha aparecido. Este sería el prototipo oficial que debió alcanzar un gran suceso ya que se conservan réplicas de calidades diversas que sugieren la participación del taller y será utilizado como modelo de retrato del rey en numerosas ocasiones como veremos. De entre esas réplicas Mayer cita desde antiguo la del Convento de las Descalzas Reales⁷⁹ (fig.172), que más bien consideraría versión de este tema o réplica de otro modelo⁸⁰ puesto que aquí el rey porta el memorial en la mano que en el de



Fig. 172. *Carlos II*, Anónimo, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.



Fig. 173. Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia (*¿*) *Carlos II*, Colecciones Reales inglesas, Palacio de Hampton Court.

Francfort no lleva; la de la colección Casa Torres de Madrid, que hace pareja con otro retrato de la reina Mariana de Neoburgo (fig. 187 y 188). A estas hay que añadir las que señala Pérez

⁷⁹ Recogido en Sullivan, Edward, J., *Claudio Coello...*, op. cit., n° P57, pp. 193-194. Ya Gaya Nuño, Juan Antonio, *Claudio Coello*, op. cit., n° 27, p. 35, también las mencionaba.

⁸⁰ Tomo, Elias, *Treinta y tres retratos en las Descalzas Reales. Estudios históricos, iconográficos y artísticos*, Madrid, Junta de Iconografía Nacional, 1944, XXVII, pp. 109-112, lo considera próximo al retrato de busto de la Colección Lázaro y se inclina a relacionarlo con Luca Giordano.



Fig. 174. Francisco Ignacio Ruíz de la Iglesia (?). *Carlos II*, Colección Duque de Cardona, Madrid.



Fig. 175. Francisco Ignacio Ruíz de la Iglesia (?). *Mariana de Neoburgo*, Colección Duque de Cardona, Madrid.

Sánchez⁸¹ como propiedad de los Duques de Fernán Núñez que califica de elevada calidad, la perteneciente a una colección de Sevilla, y la de la colección Gil de Barcelona en depósito en el Museo de Arte de Cataluña (Cat. PC42), que es la que Berjano considera de mano de Carreño⁸². Nosotros aún incluiríamos otras réplicas como la que fue vendida en subastas Durán en 2004. En el palacio de Hampton Court se conserva también un retrato de Carlos II (fig. 173) muy semejante a este modelo aunque en absoluto tan autocomplaciente con los rasgos físicos del rey. Parece evidente que se trata de otra réplica aunque con algunas diferencias, puesto que éste es un busto mas prolongado o tres cuartos, llegándose a ver la mano derecha del rey que apoya gallardo en la cintura y, sobre todo, hay una mucho menor idealización en el rostro del rey respecto del de Francfort en el que los rasgos están claramente dulcificados. Este lienzo es considerado por Young como obra del círculo de Carreño o de un seguidor⁸³. A este respecto debemos señalar que en la colección Duque de Cardona, se conservan una pareja de retratos de Carlos II y Mariana de Neoburgo (fig. 174 y 175) en busto dentro de un óvalo; y que el del rey es muy semejante a éste de las colecciones reales inglesas. Angulo apuntó prudentemente la posibilidad de que los retratos de los reyes de la colección Duque de Cardona fuesen de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia⁸⁴ que, efectivamente, fue discípulo de Carreño, conoció a Coello, y era pintor del rey desde 1689. Quizá el retrato de Hampton Court, calificado de manera general como de un seguidor de Carreño, pueda también asignársele a Ruiz de la Iglesia, en torno a ese 1689, siguiendo el prototipo establecido por Coello con el de Francfort. Un hecho llamativo es que todas estas réplicas tienen unas dimensiones muy similares entre si.

Algunas de estas réplicas del retrato del rey por Coello, se encuentran emparejadas con el retrato de la nueva reina Mariana de Neoburgo. Sin embargo, en las fechas en que debió pintarse

⁸¹ Pérez Sánchez, Alfonso, "En torno a Claudio Coello", *op. cit.*, p. 144.

⁸² Berjano Escobar, Daniel, *El pintor D. Juan Carreño de Miranda (1614-1685). Su vida y sus obras*, Madrid, [1925], p. 151, reproducido en lám. XLI.

⁸³ Young, Eric, "Portraits of Charles II...", *op. cit.*, p. 493.

⁸⁴ Angulo, Diego, "Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia", *AEA*, 1979, n° 208, p. 398.



Fig. 176. Claudio Coello, *Maria Luisa de Orleáns*, Madrid, propiedad particular.



Fig. 177. José García Hidalgo, *Maria Luisa de Orleáns*, Játiva, Museo Municipal.

el de Francfort en el momento de su acceso al puesto de pintor de Cámara, Maria Luisa de Orleáns estaba todavía viva, por lo que debió realizar también su retrato oficial como correspondía a las obligaciones de su puesto; pese a lo cual, no conocemos retratos de la reina de mano de Coello en esta época. Con la única excepción, hasta el momento, del bello retrato de Maria Luisa atribuido hace algún tiempo por Pérez Sánchez al maestro madrileño⁸⁵ (fig. 176) que estaba emparejado con otro de Carlos II (no necesariamente de Coello). Parece que ambos retratos fueron incautados en 1936 por la Junta del Tesoro Artístico Republicano a la familia que los poseía. Pérez Sánchez ofrece como fecha aproximada la de llegada de la reina Maria Luisa a Madrid, esto es, en torno a 1679-1680. Nosotros sin embargo, nos inclinamos a retrasar un poco la fecha hasta ese 1685-1686 en que Coello sucede a Carreño, pues es más lógico pensar que fuese el pintor de Cámara en activo el encargado de realizar el retrato de la nueva reina nada más llegada a la Corte.

Es por tanto factible pensar que Coello realizase el prototipo del retrato del rey al ser nombrado pintor de Cámara a partir de 1685, junto al de Maria Luisa de Orleáns y que, una vez muerta esta, pintase el de la nueva reina a su llegada a Madrid.

Esta escasez de retratos de Maria Luisa de Orleáns de mano de Coello puede deberse como dijimos más arriba a varias razones. En primer lugar, cabe la posibilidad de que se hayan perdido o no se encuentren identificados; en segundo, debemos tener en cuenta que nada más acceder al puesto, Coello hereda la magna empresa de pintar la *Sagrada Forma*, lo cual le debió mantener bastante ocupado; y en tercero al hecho de que Maria Luisa (al igual que hará después Mariana de Neoburgo) parece que prefirió ser retratada por otros pintores, nombrando incluso pintores de la reina, como serán en su época Juan Tiger y Sebastián Muñoz. José García Hidalgo, discípulo de Carreño, retrataría asimismo a ambas reinas (fig. 177 y 178), a pesar de no constar que recibiese el nombramiento de pintor de la reina. Cabría la posibilidad de que, en estos primeros momentos de Coello como pintor de Cámara, al considerarse que las labores de la sacristía eran prioritarias, y que Coello debía entregarse a su terminación sin otros encargos que

⁸⁵ Pérez Sánchez, Alfonso, "En torno a Claudio Coello", *op. cit.*, pp. 139-142.

retrasasen aún más la terminación de la obra; se buscasen otros pintores capaces que realizasen esas labores de retratista. Este podría haber sido el caso de Sebastián Muñoz, discípulo aventajado de Coello que incluso llegó a delegar en él para la realización de algunas de las pinturas efectuadas para las decoraciones efímeras que celebraban la entrada de Maria Luisa en Madrid. Si esto fue así, lo cual resultaría bastante lógico, también lo es el disgusto que sintió Coello al enterarse de que Sebastián Muñoz había sido requerido por la reina para que realizase su retrato, como nos cuenta Palomino, puesto que esa labor era *regalía* suya⁸⁶. Sea como fuere el caso es que Sebastián Muñoz “logró el retratar a la reina (por su mandato) con gran acierto”⁸⁷ además de a otros personajes de la corte, alcanzando cierta fama como retratista pues todos estos



Fig. 178. José García Hidalgo, *Mariana de Neoburgo*, Madrid, Colección particular.



Fig. 179. Maria Luisa de Orleáns, Madrid, Biblioteca Nacional

retratos eran “muy parecidos, porque en esto especialmente tenia singular habilidad”⁸⁸. El caso de Juan Tiger es diferente puesto que éste era un pintor francés que vino acompañando a la reina desde París. Fue discípulo del retratista francés más importante del reinado de Luis XIV, Pierre Mignard y, como él, su principal labor fue la realización de retratos. Maria Luisa quiso traerse un pintor de su país natal del que conocía su estilo y se adaptaba al gusto de la reina, por lo que fue nombrado pintor de la reina al venir a la Corte. Así pues al llegar a Madrid, la nueva reina le encargó la realización de una serie de retratos de los cuales existen unas memorias en donde se indica el retratado y las características del retrato, así como su precio. En ellas se aprecia que pintó numerosos retratos tanto de la reina como del rey y sin embargo, a pesar de esta intensa labor como retratista no se conoce ninguno de ellos, bien porque no se conservan, bien porque no se han identificado o localizado todavía. Tan sólo una estampa con el retrato de Maria Luisa de Orleáns (fig. 179), de la Biblioteca Nacional, podría haber sido realizada siguiendo uno de los retratos de Juan Tiger⁸⁹.

La fama como retratista que debió alcanzar Sebastián Muñoz en la corte por su habilidad y buen hacer, nos lo confirma el hecho de que fuera el elegido para immortalizar la capilla

⁸⁶ Palomino, Antonio, *El museo pictórico...*, op. cit., p. 437.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Descalzo, Amalia, “Juan Tiger, pintor de la Reina María Luisa de Orleáns”, *AEA*, 1995, nº 269, pp. 72-76.



Fig. 180. Sebastián Muñoz, *La capilla ardiente de la Reina María Luisa de Orleáns*, Nueva York, The Hispanic Society.

ardiente de la reina María Luisa de Orleáns (fig. 180) a la que, como nos cuenta Palomino ya había pintado con anterioridad por mandato de la misma reina, aprovechando la oportunidad que se le brindaba hasta el punto de que “su maestro lo sintió mucho, por ser regalía suya”⁹⁰. Es de suponer que Coello lo sentiría no por la supuesta usurpación de dicha regalía por parte de su discípulo, puesto que éste no podría haber decidido en modo alguno por cuenta propia retratar a la reina para ganarse su favor y patronazgo, sino que la concesión del permiso real para retratar a cualquiera de los soberanos, era exclusivamente potestad regia, lo cual ya de por sí suponía un gran privilegio y merced, al tiempo que una dura prueba para el pintor en cuestión, porque del grado de satisfacción de los monarcas con el resultado, dependía el mayor o menor favor real y, por tanto, su ascenso o no en la carrera cortesana. Sebastián Muñoz supo explotar aquella excepcional oportunidad ejecutando el mencionado retrato de la reina con “gran acierto” y habilidad, lo que le granjeó la confianza de la reina y, de paso, la de Carlos II que le nombró pintor del rey en 1688 junto a Palomino. Esto es lo que debió molestar a Coello, que veía como su supuesta posición privilegiada era oscurecida por otros pintores en principio de inferior rango⁹¹. Algo parecido le ocurrirá a la llegada de Luca Giordano, como veremos.

El retrato de la reina realizado por Sebastián Muñoz se desconoce o no se ha identificado; tan sólo contamos con un pequeño lienzo con el retrato de la reina (fig. 181) dado a conocer por el profesor A. Martínez Ripoll, que debió ser el boceto preparatorio para el retrato en cuestión, que sería también el que después se incluiría en el medallón del cuadro de los funerales de la reina. En la antigua colección Carderera se conservaba un retrato de María Luisa de Orleáns indicándose que el retrato original era de Sebastián Muñoz, muy similar al

⁹⁰ Palomino, Antonio, *El museo pictórico...*, op. cit., p. 437.

⁹¹ Martínez Ripoll, Antonio, “Sebastián Muñoz, pintor de María Luisa de Orleáns”, *AEA*, 1985, nº 232, pp. 345-348.



Fig. 181. Sebastián Muñoz, *La Reina Maria Luisa de Orleáns*, Madrid, Colección particular

mencionado boceto aunque con algunas diferencias en cuanto a la indumentaria de la reina así como las joyas que porta y la forma ovalada del retrato que coinciden plenamente sin embargo tanto en el pequeño retrato preparatorio como en el que posteriormente aparece en el lienzo de la capilla ardiente de la reina. Asimismo en 1983 fue vendido en Sotheby's otro de la reina atribuido también al mismo pintor. En la misma colección Carderera había también un retrato de Carlos II relacionado con la producción del pintor, de dimensiones muy similares a todas las réplicas surgidas a partir del retrato de Coello de Francfort, esto es, en torno a los 80-83 x 60-63 cm⁹². Ambos retratos de los reyes de la colección Carderera tienen unas medidas muy parejas entre sí (83 x 65 cm el de la reina, 82 x 63 cm el del rey), amén de estar atribuidos al

mismo pintor por lo que quizá fueran concebidos para formar pareja, como sucede en otros tantos casos como hemos visto, aunque el uno es en lienzo y el otro en tabla con forma ovalada⁹³.

Lo que si parece quedar claro es que el retrato de la reina viva que aparece en el cuadro de los funerales, es reflejo del prototipo oficial que realizara Muñoz por encargo de la misma Maria Luisa hacia finales de 1687 y del cual, el pequeño lienzo comentado es obra preparatoria⁹⁴.

El 12 de febrero de 1689 murió la joven reina María Luisa de Orleáns y como señalamos, fue Sebastián Muñoz el designado para “pintar el cuadro de este funeral en la misma forma, y aparato, que estuvo puesto el Real cadáver en palacio; lo cual ejecutó Muñoz con gran estudio, y acierto, procurando hacerlo todo por el natural”⁹⁵. Palomino fue gran amigo de Sebastián Muñoz, lo cual explica las alabanzas con las que habla del arte del pintor; amistad que fue importante, como veremos, a la hora de solucionar el problema que surgió con el lienzo.

Merece la pena recordar la curiosa historia del cuadro narrada con detalle por Palomino⁹⁶ que, como decimos, sin duda debió tener parte en la misma. Entre sus voluntades la reina dispuso ser enterrada con el hábito carmelitano como mortaja; esto, junto al favor de la reina por los frailes del Carmen Calzado de Madrid en vida, determinó que decidiesen inmortalizar el luctuoso acontecimiento en un lienzo que, como se ha repetido, fue encomendado a Sebastián Muñoz. El caso es que una vez terminado el cuadro no gustó a la comunidad religiosa debido a que “el simulacro de la Reina, ya por difunta, ya por lo extraño del traje, ya por lo escorzado, y diminuto, según la distancia en que se suponía, no conformaba con las especies que todos tenían de cuando viva” por lo que “todos a una voz, con el Prior, comenzaron a despreciar el cuadro, diciendo que no estaba la Reina parecida” y que, por tanto, no lo pagarían. Ante esto Sebastián

⁹² *Ibid.*, pp. 348-349.

⁹³ *Ibid.*, p. 349.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 350.

⁹⁵ Palomino, Antonio, *El museo pictórico...*, *op. cit.*, pp. 437-438.

⁹⁶ *Ibid.*, 437-439.

Muñoz, reunió a los pintores del rey para ir a hablar con el Prior con la intención de hacerle cambiar de parecer, obteniendo tan sólo la reafirmación del mismo en que la reina no se parecía al natural en vida a lo que con agudeza y buenas dosis de ingenio y sarcasmo respondió uno de los compañeros de Muñoz (sin duda el mismo Palomino): “Padre reverendísimo, el no parecerse ese retrato a la reina cuando viva, es la mayor perfección que tiene; porque la reina, cuando difunta, no se parecería a sí misma cuando viva”. Continúa el relato con la solución al problema ideada por el mismo compañero. “Dijo el prior con gran risa: señor mío, ese argumento tan agudo como sofisticado, sería muy del caso como vuesa merced estuviese aquí a todas horas para decírselo a casa uno que llega a ver el cuadro. Y si yo hallase medio (replico el dicho) para que haya quien a todos los diga, ¿será bastante para que el cuadro se quede en casa?. Como eso pueda ser, soy contento (dijo el Prior) juzgando imposible la empresa. Pues ponga don Sebastián (dijo el compañero) en aquel vacío (señalando el sitio donde está) una medalla con el retrato de la reina cuando estaba viva, que la traigan dos cupidillos llorosos con un lema, que dé a entender que la diferencia que hay de aquel retrato a el otro, es la que hay de lo vivo a lo muerto. Pareció bien a todos y al padre Prior la proposición, y así se ejecutó, y se le puso el lema: *Nec semper lilia florent*”⁹⁷. Dejando aparte el posible componente “mítico” del relato, parece más que probable que fuera el propio Palomino el ideólogo de dicha composición⁹⁸ que servía para poner fin al conflicto quedando ambas partes satisfechas⁹⁹. Apenas un año después de pintar este importante lienzo, moría Sebastián Muñoz al caerse de un andamio mientras trabajaba, junto a Isidoro Arredondo, en la reparación de la cúpula de Nuestra Señora del Real Convento de Dominicos de Atocha en Madrid¹⁰⁰.



Fig. 182. Claudio Coello, *Mariana de Austria*, Barnard Castle, Bowes Museum.



Fig. 183. Claudio Coello, *Mariana de Austria*, Munich, Alte Pinakothek

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Lozoya, Marques de, “El cuadro de las exequias de María Luisa de Orleáns, por Sebastián Muñoz”, *Boletín de la Sociedad española de excursiones*, 1949, tomo LIII, p. 203.

⁹⁹ Sobre este cuadro el profesor Antonio Martínez Ripoll ha escrito recientemente un trabajo que se encuentra en prensa, pendiente de publicación.

¹⁰⁰ Palomino, Antonio, *El museo pictórico...*, op. cit., pp. 439-440.

Como parte de sus obligaciones como pintor de Cámara Coello también hubo de retratar a la reina madre doña Mariana de Austria¹⁰¹ de lo cual contamos con dos magníficos testimonios. Nos referimos al retrato del Bowes Museum y al de la Altepinacothek de Munich (fig. 182 y 183). El del Bowes Museum, largamente atribuido a Carreño y restituido con justicia a Coello, sigue muy de cerca la tradición del retrato de las reinas viudas de la casa de Austria que desempeñaron un papel político destacado después de enviudar, como comentamos en un capítulo anterior. En pie, de cuerpo entero o medio cuerpo, apoyando una mano sobre un sillón, indicativo de su elevada posición y con un libro de oraciones entre abierto en la otra, como haciendo un alto en su actividad devota. Esta iconografía como digo, no nos es desconocida, y ya la hemos visto aparecer en algunos retratos anteriores de la reina, sobre todo desde el momento en que ya no ejerce como regente volviéndose, entonces, a viejos modelos conocidos del tipo “viuda de la Casa de Austria”, en los que se insiste en la piedad y religiosidad de las reinas. El de Munich es similar aunque con variantes significativas como para considerar el uno réplica del otro. Aquí la reina está sentada, quizá como memoria de su preponderante posición, y se observa al fondo sobre una mesa un espléndido reloj de pie, tipo custodia, similar al que ya habíamos visto aparecer en el retrato de la reina del museo de Sarasota, aunque aquí es mucho más visible y espectacular. Hay también parte de una columna, característico emblema dinástico que recuerda constantemente en presencia de quien nos hallamos. Este elemento no lo habíamos visto aparecer en ningún retrato anterior por Carreño, y tan sólo en el de Carlos II niño de la Colección Gil, de Herrera Barnuevo (Cat. PC4); en el similar del museo de El Escorial (Cat. PC10) y en el que le presenta como defensor de la Eucaristía depositada sobre una columna¹⁰². Lo volveremos a ver en otro retrato del rey atribuido al taller de Coello, también en la Altepinacothek¹⁰³ (Cat. PC29) así como en algunos de Marina de Neoburgo de Coello y su entorno.

Es este el desconocido retrato de Carlos II de la Altepinacothek, en que la composición general responde a los esquemas creados por Carreño, pero introduciendo importantes variaciones en la ambientación como se señala en la ficha correspondiente del catálogo. En alguna ocasión se ha planteado la posibilidad de que del original de este modelo derive el del museo de Bellas Artes de Bilbao¹⁰⁴; sin embargo, parece evidente que el de Bilbao es una réplica del de el Ayuntamiento de Sevilla, por mucho que Hernández Perera considere el de Sevilla posterior al de Bilbao y éste original de Carreño, mientras el del Ayuntamiento lo asigne al taller del maestro asturiano¹⁰⁵. Más bien pensamos que el de la Altepinakothek es una versión de este último tipo, admitiendo la atribución dada que nos parece razonablemente aceptable. No así en el caso del de Bilbao que en absoluto es obra autógrafa de Carreño. Quizá más bien si no asignable

¹⁰¹ Así nos lo confirma el testimonio de Palomino, como hemos visto; véase nota 76.

¹⁰² Véase capítulo V.

¹⁰³ Soehner, Halldor, *Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Alte Pinakothek. Spanische Meister*, Munich, 1963, pp. 56-59.

¹⁰⁴ Gutiérrez Pastor, Ismael, “Novedades sobre Claudio Coello...”, *op. cit.*, p. 134.

¹⁰⁵ Hernández Perera, Jesús, *La pintura española y el reloj*, Madrid, 1958, pp. 66-67.

a la mano del propio Coello, si desde luego a su círculo; acaso Jan Van Kessel el Joven¹⁰⁶. Atribución que recoge Gutiérrez Pastor¹⁰⁷.

A propósito del retrato de Bilbao, éste hace pareja, en el mismo museo, con otro de la reina Mariana de Neoburgo (fig. 184)¹⁰⁸, no Maria Luisa de Orleáns como afirma Sullivan¹⁰⁹ siguiendo sin duda a Gaya Nuño que comete el error en la identificación¹¹⁰, lo cual resulta un tanto extraño pues el personaje estaba ya correctamente identificado¹¹¹. Ambos retratos de cuerpo entero fueron considerados primero como de Carreño y después durante mucho tiempo como de Coello¹¹², aunque ya Don Diego Angulo¹¹³ puso en duda dicha atribución planteando la posibilidad, al menos referido al de doña Mariana, de que fuese una versión de taller del original



Fig. 184. Jan Van Kessel el Joven (atribuido), *Mariana de Neoburgo*, Bilbao, Museo de Bellas Artes



Fig. 185. Claudio Coello (atribuido), *Mariana de Neoburgo*, Madrid, Monasterio de El Escorial

que debió realizar Coello, pues consta, como nos dice Palomino¹¹⁴, que pintó un retrato de la reina a la llegada de ésta a Madrid en 1690. Posteriormente se tendió a matizar la atribución proponiendo como alternativa la más apropiada de círculo de Coello¹¹⁵. Hasta que Sullivan sugirió la opción más aceptada hoy en día de que fueran de Jan Van Kessel el Joven¹¹⁶.

¹⁰⁶ Sullivan, Edward, *Claudio Coello...*, op. cit., nº PR30 y PR38, pp. 230-231.

¹⁰⁷ Gutiérrez Pastor, Ismael, "Novedades sobre Claudio Coello...", op. cit., p. 134. Equivoca el número de catálogo del libro de Sullivan. El de Carlos II no es el PR39, sino PR38.

¹⁰⁸ Pérez Sánchez, Alfonso, *Carreño...*, op. cit., p. 89, lo identifica correctamente.

¹⁰⁹ Sullivan, Edward, *Claudio Coello...*, op. cit., nº PR30, p. 230.

¹¹⁰ Gaya Nuño, Juan Antonio, *Claudio Coello*, op. cit., p. 23.

¹¹¹ Roda, Damián, *Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, 1947, p. 152.

¹¹² *Ibidem.*; Pérez Sánchez, Alfonso, *Carreño...*, op. cit., p. 89.

¹¹³ Angulo, Diego, "Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia", *AEA*, 1979, nº 208, p. 395.

¹¹⁴ Palomino, Antonio, *El museo pictórico...*, op. cit., p. 459.

¹¹⁵ Lasterra, Crisanto de, *Museo de Bellas Artes de Bilbao. Catálogo descriptivo. Sección de Arte Antiguo*, Bilbao 1969, nº 62, p. 28.

¹¹⁶ Sullivan, Edward, *Claudio Coello...*, op. cit., nº PR30, p. 230.

Posibilidad factible que aceptan también Pérez Sánchez¹¹⁷ y Galilea Antón¹¹⁸ y recoge, como hemos indicado, Gutiérrez Pastor.

Tal vez el prototipo oficial de dicho retrato en pie que menciona Palomino, sea el recientemente restaurado y concedido a Coello en el Monasterio de El Escorial (fig. 185), que posteriormente serviría como modelo a otros pintores (como el propio Jan Van Kessel) para realizar sus versiones del mismo¹¹⁹, del que el de Bilbao debe ser ejemplo. En él encontramos algunas diferencias sustanciales respecto del de El Escorial que nos hablan de su condición de versión, a no ser que existiese otro retrato igual de Coello perdido o no identificado, siendo en este caso réplica. La postura de la reina es prácticamente idéntica en ambos cuadros, pero las diferencias las observamos en el vestido que luce la soberana en cada uno de los lienzos, en el objeto que sostiene con la mano derecha y en el fondo del cuadro. Así, en el de El Escorial la reina viste un precioso traje en plata y oro, sostiene entre sus dedos un clavel colocando la mano encima de una de las mesas sostenidas por leones, y al fondo se observa lo que parece una balastrada sobre la que hay un gran jarrón o cratera. Por el contrario, en el ejemplar del museo de Bilbao el vestido, igualmente espléndido, es de color marfil con bordados en azul y oro; en la mano no vemos ya la flor sino un abanico, tampoco está la mesa, y al fondo el jarrón ha sido sustituido por una columna. Igualmente son diferentes las joyas que porta la reina, sobre todo en lo que respecta a la que luce en el pecho; un rico joyel en forma de lazo en el de El Escorial y una especie de roseta con lo que parece una miniatura con el retrato de su esposo engarzada, en el de Bilbao.

Este retrato de El Escorial debió ser el prototipo original pintado por Coello, como parte de sus obligaciones como pintor de Cámara. Esto también lo prueba, como ya se indicó en un capítulo anterior, el hecho de la existencia de un dibujo en el que se observa parte de la decoración de la “quadra de mediodía” con los retratos de los reyes. El del rey es sin duda el armado del museo de El Greco y el de la reina, muy posiblemente sea este mismo, ya que la imagen que se ve en el dibujo se corresponde exactamente con el retrato. Además, no en vano, el de la reina se encuentra en El Escorial y las medidas permiten emparejarlo con el del rey, como lo debió estar también en la misma sala el retrato oficial realizado por Carreño de la anterior reina, María Luisa de Orleans; del que el ejemplar del monasterio de Guadalupe es sin duda reflejo¹²⁰.

Berjano cita en el Monasterio, en la galería de la infanta, una pareja de retratos de Carlos II y su mujer, María Luisa de Orleans¹²¹. No hemos podido identificar estos retratos, no sabemos si el de la reina podría tratarse del de Coello, equivocando la identificación de la reina, o bien que realmente se tratase de un retrato de María Luisa del cual desconocemos su paradero, o al menos, nosotros hemos sido incapaces de identificarlo.

¹¹⁷ Pérez Sánchez, Alfonso, “En torno a Claudio Coello”, *op. cit.*, p. 151.

¹¹⁸ Galilea Antón, Ana M., “La colección de pintura española anterior a 1700 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao”, *Urtekaria/Anuario 1994*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1995, pp. 9, 30 y 39.

¹¹⁹ García-Frías Checa, Carmen, “Dos dibujos inéditos...”, *op. cit.*, pp. 20-22.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ Berjano, Daniel, *El pintor D Juan Carreño...*, *op. cit.*, p. 149. Tal vez sean los mismos que menciona Ponz en idéntico lugar atribuidos a Carreño; Ponz, Antonio, *Viaje de España...*, *op. cit.*, tomo II, p. 233.

Marzolf señalaba la existencia de un interesante retrato de Mariana de Neoburgo situándolo en el Colegio de El Escorial, que consideraba muy próximo al conservado en la embajada de España en Lisboa indicando como atribución posible de éste último la de Coello y, por tanto, indirectamente también el de El Escorial¹²². Se trata sin duda del retrato de Mariana de Neoburgo ahora “redescubierto” y confirmada dicha atribución en base a todas estas cuestiones planteadas y al estilo y técnica que presenta el lienzo, que se relaciona con el quehacer de Coello. En este sentido me parece importante también señalar aquí la existencia de un retrato de medio cuerpo de la segunda esposa de Carlos II, conservado en una colección particular madrileña (fig. 186), que puede considerarse de mano de Coello y datarlo en torno a 1690-1691¹²³. Es muy probable que éste retrato sea el mismo que figuró en la exposición de retratos de mujeres españolas de 1918, ya atribuido a Coello y perteneciente al Conde de Alto Barcilés¹²⁴. Como del pintor madrileño también lo cita Gaya Nuño en la misma colección¹²⁵, descartándolo sin embargo Sullivan con demasiada rapidez en su monografía sin que sepamos muy bien porqué, puesto que no aporta razonamiento al respecto ni posible alternativa¹²⁶. Y también debe ser el mismo a que se refiere García-Frías Checa¹²⁷ como muy similar al de cuerpo entero de El Escorial.



Fig. 186. Claudio Coello (atribuido), *Mariana de Neoburgo*, Madrid, Colección particular

Tendríamos así los dos prototipos de retrato oficial más habituales (de cuerpo entero y de medio cuerpo), que servirían de modelo para poder después multiplicarlos debido a las necesidades representativas y emparejarlos con los del rey, bien por el mismo pintor de Cámara, bien por ayudantes u otros pintores. De hecho, de la misma manera que el de El Escorial pudo estar emparejado con el armado de Carlos II, éste pudo haber formado pareja con el del rey desaparecido del Staedel de Francfort, realizándose cuando Mariana llegó a España con la intención de emparejar ambos¹²⁸.

Hemos comentado que los rasgos estilísticos tanto del retrato de Bilbao como de éste en colección particular, responden plenamente a la manera de retratar de Coello. En este sentido siempre se “utiliza” como patrón comparativo para determinar la atribución a Coello, el extraordinario retrato de Nicolasa Manrique del Instituto Valencia de Don Juan, que además presenta el singular detalle de sostener delicadamente y de modo grácil un ramillete de flores de manera muy similar a como lo hace la reina en el retrato de El Escorial. El modelado terso y prieto de las carnaciones nacaradas, la minuciosidad y detallismo en el tratamiento de encajes,

¹²² Marzolf, Rosemary Ann, *The life and Work...*, *op. cit.*, p. 165.

¹²³ Gutiérrez Pastor, Ismael, “Novedades sobre Claudio Coello...”, *op. cit.*, pp. 134-135. Mide 78x58.

¹²⁴ *Catálogo de la Exposición de retratos de mujeres españolas por artistas españoles anteriores a 1850*, Madrid, 1918, nº 26, p. 47. Se dan como dimensiones 78 x 59 cm, es decir, las medidas son coincidentes salvo un centímetro en la anchura.

¹²⁵ Gaya Nuño, Juan Antonio, *Claudio Coello*, *op. cit.*, p. 23.

¹²⁶ Sullivan, Edward, *Claudio Coello...*, *op. cit.*, nº PR32, p. 230.

¹²⁷ García-Frías Checa, Carmen, “Dos dibujos inéditos...”, *op. cit.*, nota 49, p. 25.

¹²⁸ Gutiérrez Pastor, Ismael, “Novedades sobre Claudio Coello...”, *op. cit.*, p. 135.

bordados y joyas, así como la expresividad penetrante del rostro, son prácticamente idénticos al retrato de Nicolasa Manrique, que es un verdadero alarde de técnica¹²⁹. Coincidentes características técnico-estilísticas encontramos en el retrato, ya mencionado, de María Luisa de Orleáns, también de propiedad particular, dado a conocer y atribuido a Coello por Pérez Sánchez¹³⁰.

Como dijimos, son relativamente abundantes las réplicas o copias de calidades diversas que adoptan como modelo estos retratos de la pareja real. Ejemplos claros son las de la colección marqués de Casa Torres (fig. 187 y 188), colección Duque de Cardona (fig. 174 y 175), los del museo Municipal de Madrid¹³¹, los retratos de los reyes en San Antonio de los Portugueses (fig. 189 y 190), o los que incluirá Palomino en la capilla del Ayuntamiento de Madrid, que veremos más adelante. Respecto de éstos, debemos anotar que la reina de la colección Marqués Casa Torres, es Mariana de Neoburgo y no Maria Luisa de Orleáns como afirma Berjano incluyendo ambos dentro de la producción de Carreño¹³², rectificado posteriormente por Marzolf¹³³ tanto en la identificación del personaje como en la imposible atribución.



Fig. 187. Anónimo, *Carlos II*, Colección Marques de Casa Torres, Madrid.



Fig. 188. Anónimo, *Mariana de Neoburgo*, Colección Marques de Casa Torres, Madrid.

Más interés tienen las otras parejas de retratos mencionados, con las que se plantea un interesante problema en cuanto a su atribución. Comencemos por la pareja de retratos de la madrileña iglesia de San Antonio de los Portugueses o de los Alemanes.

Allí, junto a las pinturas de Rizzi, Carreño y Giordano, existe una serie de retratos reales que coronan los retablos de la Iglesia con Felipe III, Felipe IV, Carlos II, Mariana de Neoburgo (fig. 189 y 190), Felipe V y María Gabriela de Saboya. En la vida de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia escrita por Palomino, encontramos la mención a varios retratos de Felipe V, uno de los cuales se indica que realizó para la Iglesia de San Antonio de los Alemanes, en su calidad de

¹²⁹ Pérez Sánchez, Alfonso, “En torno a Claudio Coello”, *op. cit.*, pp. 139-142.

¹³⁰ *Ibidem*. No nos resistimos, sin embargo, a descartar una posible atribución a Sebastián Muñoz.

¹³¹ Pérez Sánchez, Alfonso y Díez García, José Luis, *Museo Municipal de Madrid. Catálogo de las pinturas*, Madrid, 1990, p. 97. Fueron adquiridos por el Ayuntamiento en 1959 procedentes de una colección privada. De nuevo ambos tienen las medidas “estándar” para esta tipología de retrato (83 x 62 cm).

¹³² Berjano, Daniel, *El pintor D Juan Carreño...*, *op. cit.*, p. 146.

¹³³ Marzolf, Rosemary Ann, *The life and work...*, *op. cit.*, p. 186.

pintor de Cámara¹³⁴, plaza que consta que desempeñaba en 1703¹³⁵. Dicho retrato fue identificado por Angulo con el que se encuentra en la iglesia coronando uno de los retablos laterales formando parte de esa serie de retratos reales, todos encima de los retablos¹³⁶. El retrato de Maria Luisa Gabriela de Saboya, compañero de éste, supuso que debía ser también de mano de Ruiz de la Iglesia. Y, por añadidura, se apuntó la posibilidad de que el resto de los retratos presentes en la iglesia fuesen también de mano de Ruiz de la Iglesia¹³⁷, por su estilo uniforme¹³⁸. Sin embargo, Arranz Otero y Gutiérrez Pastor dieron a conocer algunos documentos de las cuentas de San Antonio de los Portugueses en los que figura un tal Nicolás Antonio de la Cuadra al que se le pagan 2920 reales por realizar “los seis retratos de los reyes que están de remate en



Fig. 189. Nicolás de la Cuadra, *Carlos II*, San Antonio de los Portugueses, Madrid.



Fig. 190. Nicolás de la Cuadra, *Mariana de Neoburgo*, San Antonio de los Portugueses, Madrid.

las hornacinas y los retratos de SS.MM. para la sala de juntas”, entre otras varias labores¹³⁹. Esto parece despejar la duda respecto a la autoría de esos seis retratos que, evidentemente, se basan en modelos conocidos. Estos autores estudiaron los lienzos llegando a la conclusión de que todos comparten unas mismas características técnicas.

Por otra parte, existe también en la iglesia un retrato de la reina viuda Doña Mariana de Austria colocado sobre la puerta de entrada, que no corresponde a la serie citada, pues, aunque también tiene forma oval, éste es mucho más grande que los demás. Angulo consideró que era bastante semejante a los otros retratos más pequeños, (atribuyéndolo por tanto también a Ruiz de la Iglesia), y que debía derivar de algún modelo de Claudio Coello, aunque reconoce que con un tipo de rostro diferente¹⁴⁰. Tras su restauración y estudio por los investigadores antes citados, se comprobó que su calidad es diferente a la de los otros retratos pequeños, acercándole, éste si, mucho más al modo de retratar de Ruiz de la Iglesia en retratos como el de la duquesa de Aveiro

¹³⁴ Palomino, Antonio, *El museo pictórico...*, op. cit., p. 534.

¹³⁵ Angulo, Diego, “Francisco Ignacio...”, op. cit., p. 368

¹³⁶ *Ibid.*, pp. 394-395.

¹³⁷ Tormo, Elías, *Las iglesias del viejo Madrid*, Madrid, 1979, pp. 160-161.

¹³⁸ Angulo, Diego, “Francisco Ignacio...”, op. cit., p. 395.

¹³⁹ Arranz Otero, José Luis y Gutiérrez Pastor, Ismael, “La decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid (1660-1702)”, *Anuario del Departamento de historia y teoría del arte* (UAM), vol., XI, 1999, pp. 235-236. Sobre estos retratos véase de los mismos autores el artículo “Nicolás de la Cuadra, autor de los retratos reales de San Antonio de los Portugueses” *Ondare, Cuadernos de artes plásticas y monumentales. Revisión del arte Barroco*, 2000, nº 19, pp. 471-480.

¹⁴⁰ Angulo, Diego, “Francisco Ignacio...”, op. cit., p. 398.

del Prado que se encuentra firmado por este pintor¹⁴¹. Con lo que no coinciden es con su inspiración en modelos de retrato de la reina madre por Claudio Coello, pues en el retrato de San Antonio parece considerable más joven que en los conocidos de Coello¹⁴²; asemejándose mucho más a los de Carreño, concretamente encontramos una gran similitud con el también ovalado del Lázaro Galdiano (fig. 191), considerado copia de taller del de Viena (fig. 138)¹⁴³. En el Monasterio de El Escorial, existe también un retrato en ovalo fingido, considerado como copia de Coello, en que el rostro de la reina viuda responde efectivamente a la edad que tenía cuando Coello pudo retratarla (fig. 192). Así pues, el retrato de San Antonio se debe encuadrar hacia 1680-1690 y parece que fue una donación pues no aparece en la documentación hasta fecha tardía¹⁴⁴.



Fig. 191. Marina de Austria, Anónimo (copia de Carreño), Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.



Fig. 192. Marina de Austria, Anónimo (copia de Coello), Real Monasterio de El Escorial.

Respecto de los demás retratos, como hemos indicado, Cuadra debió servirse de modelos anteriores realizados por otros pintores. Así parece indicarlo el aspecto más juvenil de Carlos II que debe estar inspirado en modelos de Carreño de hacia 1680¹⁴⁵. En cuanto al de Mariana de Neoburgo, es más interesante desde el punto de vista iconográfico, pues da la impresión de que Cuadra se sirvió para realizar este retrato de algún ejemplar del mismo Ruiz de la Iglesia y no de Coello. En este sentido, se afirma con evidente fundamento que el retrato de la reina “muestra ya una cierta elevación del peinado, según la moda de hacia 1694-1698, posterior a los modelos tempranos de Claudio Coello, pero sin alcanzar el volumen que luce en los retratos ecuestres de Jordán”¹⁴⁶. Angulo se planteaba la misma posibilidad proponiendo como modelo el retrato de

¹⁴¹ Arranz Otero, José Luis e Ismael Gutiérrez Pastor, “La decoración de San Antonio de los Portugueses...”, *op. cit.*, p. 236.

¹⁴² Arranz Otero, José Luis y Gutiérrez Pastor, Ismael, “Nicolás de la Cuadra...”, *op. cit.*, p. 474.

¹⁴³ Pérez Sánchez, Alfonso, *Pintura española de los siglos XVII y XVIII en la Colección Lázaro Galdiano*, Madrid, 2005, p. 56.

¹⁴⁴ Arranz Otero, José Luis y Gutiérrez Pastor, Ismael, “Nicolás de la Cuadra...”, *op. cit.*, p. 474.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 477.

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 477-479.

Mariana de Neoburgo de la colección Muguero¹⁴⁷ (fig. 193) que, debido a su disposición, debió seguro formar pareja con otro del rey. En un principio este retrato estuvo atribuido a Coello, después Angulo lo asoció con Van Kessel¹⁴⁸ para más tarde plantear la hipótesis de que sea de Ruiz de la Iglesia. Tiempo después Sullivan lo califica de obra de un discípulo contemporáneo de Coello¹⁴⁹. Es evidente que este retrato deriva directamente de los modelos de Coello como lo harán los demás que se pintan de la reina hasta la llegada de Giordano, lo cual resulta lógico, pero también es verdad que se introducen ligeras variantes que veremos en otros varios retratos por diversos pintores. Éstas se concretan sobre todo en el peinado y en las diferentes joyas a base de perlas que exhibe la reina, tanto en los pendientes como en el collar que luce casi invariablemente en este tipo de retratos. Muy semejante es también el de la colección Duque de Cardona (fig.175), compañero, como vimos, de otro del rey, aunque el de la colección Muguero sea el de mejor calidad, lo que hizo dudar a Angulo de que los tres sean de la misma mano, y que sean de Ruiz de la Iglesia. Posibilidad factible sin embargo que me parece importante señalar.

Es este sentido debemos mencionar la existencia de un grabado con el retrato de Marina de Neoburgo (fig. 194) que es tremendamente similar a estos que comentamos y que enlazaría directamente también con los modelos de Coello, sobre todo con el retrato en colección



Fig. 193. Ruiz de la Iglesia (?), *Mariana de Neoburgo*, Colección Muguero, Madrid.



Fig. 194. F. I. Ruiz de la Iglesia, *Mariana de Neoburgo*, Biblioteca Nacional, Madrid.

particular. Aunque atribuido a José García Hidalgo, se ha señalado acertadamente que se encuentra más próximo al estilo de Ruiz de la Iglesia¹⁵⁰, lo cual parece confirmar que es Ruiz de la Iglesia el “multiplicador” de esta tipología.

Atribuido a García Hidalgo conocemos un retrato de tres cuartos en colección particular madrileña (fig. 178) que parece ser una copia del de cuerpo entero del Museo de Bellas Artes de Bilbao, pero introduciendo esas pequeñas variantes que encontramos en los retratos asignables a

¹⁴⁷ Angulo, Diego, “Francisco Ignacio...”, *op. cit.*, pp. 395-398.

¹⁴⁸ Angulo, Diego, *Pintura del siglo XVII, Ars Hispaniae*, vol. XV, Madrid, 1971, p. 325.

¹⁴⁹ Sullivan, Edward, *Claudio Coello*, *op. cit.*, PR31, p. 230.

¹⁵⁰ Zapata Fernández de la Hoz, Teresa, “La entrada de la reina María Ana de Neoburgo en Madrid (1690). Una decoración efímera de Palomino y Ruiz de la Iglesia”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM), vol. IX-X, 1997-1998, p. 262.

Ruiz de la Iglesia. Quizá lo más llamativo es la inclusión de un collar y pendientes de perlas que no aparecen en ninguno de los retratos de Coello. Tal vez se trate de la misma copia que mencionaba Angulo, aunque las medidas difieren en algunos centímetros¹⁵¹.

Asimismo otro detalle curioso que ya mencionábamos en el retrato de Bilbao, pero que aquí es más claro de observar, es que la reina porta en su pecho un joyel con lo que parece ser un retrato en miniatura de su esposo, el rey Carlos II, engarzado en el mismo. Retrato muy cercano a una miniatura en naipes existente en el Museo Lázaro que hace pareja con otra de la misma reina¹⁵² (fig. 195 y 196). Estos son los dos únicos casos que conocemos durante el reinado de Carlos II en donde se documenta visualmente esta costumbre, mucho más frecuente en el retrato cortesano de aparato durante la segunda mitad del siglo XVI. Puesto que sin embargo, si tenemos constancia de que el regalo de bodas de Carlos II para sus dos mujeres fue una joya que llevaba inserta una miniatura con su retrato, regalo que era usual. En el caso de Maria Luisa contamos tan sólo con una imagen en que aparezca con tal aderezo, se trata del grabado realizado por Harrewyn que la representa con su traje de boda y mostrando la mencionada joya cuyo retrato del rey, según Maura realizó Carreño¹⁵³. Sin embargo en el caso de Mariana de Neoburgo la *joya grande* (como se la denominó) con el retrato del rey realizado por Van Kessel, no parece que sea la misma que vemos en los dos retratos mencionados, pues no coincide la



Fig. 195. *Carlos II*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.



Fig. 196. *Mariana de Neoburgo*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

descripción¹⁵⁴. Pero el caso es que, como hemos dicho, el retrato en miniatura del rey de la Fundación Lázaro es muy semejante al que se observa engastado en el joyel de la reina. Aún hoy no es segura la atribución de ambos retratitos. Perera llegó a afirmar que “no encuentro a quien puedan atribuirse”, ofreciendo incluso como opción el nombre de Claudio Coello¹⁵⁵.

¹⁵¹ Angulo, Diego, “Francisco Ignacio...”, *op. cit.*, p. 395, nota 41.

¹⁵² Otra miniatura del retrato del rey que se conserva en el Rosenbach Museum & Library atribuida al círculo de Carreño, sigue el modelo del desaparecido retrato del Instituto Städel pintado por Coello; véase Stratton, Suzanne, *The Spanish Golden Age in Miniature. Portraits from the Rosenbach Museum & Library*, Nueva York, 1998, nº 48.

¹⁵³ Maura, Duque de, *Vida y reinado...*, *op. cit.*, p. 246.

¹⁵⁴ Sánchez del Peral y López, Juan Ramón, “Jan Van Kessel II y la ‘joya grande’ de Mariana de Neoburgo: Consideraciones sobre el retrato portátil en la época de Carlos II”, *Reales Sitios*, 2001, nº 150, pp. 65-74.

¹⁵⁵ Perera, Arturo, “Miniaturas de los siglos XVI y XVII en el Museo Lázaro Galdiano”, *Goya*, 1958, nº 23, pp. 290-291.

Posteriormente apuntó la posibilidad de que fueran pintados por el artista holandés Eglon Hendrick van der Ner. Ambas miniaturas fueron adheridas a un cartón a comienzos del siglo XIX cuando fueron repintadas y en cuyo reverso tienen una inscripción que parece que corresponde a un antiguo inventario realizado en el Palacio de San Petersburgo. Dichas inscripciones resultan muy semejantes a las marcas que tienen las piezas de cerámica realizadas en la Real Fábrica de San Petersburgo para la corte imperial durante los siglos XVIII y XIX. Esto ha hecho suponer que la pareja de retratos fueron pintados con ocasión de la boda de Carlos II con Mariana de Neoburgo para ser engarzados en un joyel con destino a la corte imperial rusa como regalo diplomático, señalándose como posible autor al propio Jan van Kessel¹⁵⁶, lo cual podría confirmar no sólo que el retrato en miniatura que aparece en el de la reina sea uno muy similar a éste, o incluso el mismo, sino la propia autoría de los lienzos del museo de Bilbao por el pintor flamenco.

2.1. El “retrato dentro del retrato”

Esta tipología que se ha dado en llamar el “retrato dentro del retrato” como variante al “cuadro dentro del cuadro” de Gállego¹⁵⁷, es muy expresiva del valor que se otorgaba a las imágenes y, en concreto, al retrato regio en el contexto del retrato de Estado durante los siglos XVI y XVII. Debemos hacer notar que dentro de esos “retratos dentro del retrato” encontramos asimismo varias subtipologías, una de las cuales sería ésta, consistente en representar a reinas o infantas con un retrato en miniatura de sus esposos o padres, es decir, la utilización del “retrato portátil”. La otra son aquellos retratos en los que aparece un cuadro o escultura con el retrato de un monarca¹⁵⁸; en este caso, generalmente se representan a antepasados muertos. “Pero a ambos les une el hecho de que la personalidad del protagonista sólo se revela plenamente a través de la referencia a otro personaje”¹⁵⁹ El ejemplo más claro de este tipo, llevado a límites exponenciales, lo encontramos precisamente en el reinado de Carlos II con el retrato del Museo Lázaro en el que el pequeño Carlos está rodeado de toda una galería de retratos familiares. El reinado del último representante de la dinastía austriaca, como hemos venido viendo, es prolífico en la creación de nuevas iconografías asociadas al retrato regio. Y en este caso no iba a ser de otro modo, pues si bien estos “retratos dentro del retrato” en los que se observa el retrato de un antepasado insigne dentro del retrato del personaje con quién se quiere asociar a modo de memoria histórica, no es nueva en la época de Carlos II, si se lleva como hemos dicho hasta los límites de la significación, enfatizando, por medio de la acumulación de imágenes de familiares insignes, las ideas que se querían transmitir con este tipo de representaciones. Pero además encontramos casos en los que las tipologías se unen para reforzar aún más el mensaje. Es el caso de los retratos dobles de Carlos II y Mariana de Austria que, ya de por sí, representan un claro ejemplo de esas nuevas tipologías retratísticas. Aquí junto al retrato de Felipe IV colgado en la pared, la regente sostiene

¹⁵⁶ Espinosa Martín, Carmen, *Iluminaciones, pequeños retratos y miniaturas en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, 1999, n^{os}. 21 y 22.

¹⁵⁷ Gállego, Julian, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, 1978.

¹⁵⁸ Portús, Javier, “‘Soy tu hechura’. Un ensayo sobre las fronteras del retrato cortesano en España”, en Checa, Fernando, Falomir, Miguel y Portus, Javier, *Carlos V. Retratos de familia*, Madrid, 2000, p. 191.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p 182.

unas miniaturas con los retratos de sus padres. Pero es que además el mismo hecho de representarse junto a su hijo, en el mismo espacio y tiempo, vendría a actuar como una sublimación de esa tipología de retrato regio femenino con un retrato portátil del rey, el cual es el valedor último de su estatus y posición. En este caso, el juego de referencias es mucho más complejo, como también lo era la situación histórica y política que determinaba el uso de tales imágenes para responder a unas necesidades representativas muy concretas. La subordinación femenina es total respecto de la figura del rey. Durante el reinado de Felipe II, en términos de dependencia respecto del padre, hermano o marido¹⁶⁰, pero ahora también del hijo que, en este caso para complicarlo todavía más, también es el rey, el cual legitima, valida y justifica en último termino el papel político de la regente.

Retomando el hilo del discurso sobre la inclusión de retratos en miniatura (portátiles), decíamos que ésta iconografía tendrá un enorme éxito a partir de la segunda mitad del siglo XVI y veremos que son numerosas las imágenes de éste tipo asociadas a personas diferentes. Es una iconografía propia exclusivamente de los retratos femeninos de infantas, princesas y reinas, lo cual nos da ya una pista sobre sus usos, funciones y significados.

Su tipología es siempre muy similar, representado generalmente a la infanta, princesa o reina consorte lujosamente vestida y enjoyada y portando una miniatura del soberano, padre, hermano o esposo según los casos. A esto se suele añadir algunos objetos que ayudan a completar el mensaje del retrato, es el caso de sillones o bufetes en los que se apoyan las retratadas (más abundante sin duda el caso de los sillones), o columnas con evidente contenido alegórico¹⁶¹. Todo esto, como se ha dicho, refleja tanto sentimientos de afecto filial, fraternal o marital, como de subordinación de estos personajes hacia el soberano¹⁶², que, tratándose de retratos oficiales que trataban de definir y proyectar una determinada imagen, creemos que serían estos últimos los que prevaleciesen a la hora de elegir y perpetuar este tipo de representaciones. Tanto es así que, frente a la abundancia de representaciones de mujeres de la familia real que muestran efigies de padres, maridos o hermanos, no contamos con sus correspondientes masculinos¹⁶³, lo cual, cuanto menos, resulta significativo. Subordinación y dependencia respecto de la figura masculina que es quien a la postre proporciona la clave interpretativa en este tipo de retratos; “es la imagen en principio secundaria, la del soberano, la que explica el significado último del retrato”¹⁶⁴ o, expresado de otro modo, “en todos ellos sus protagonistas principales podrían decir: lo que soy yo (o al menos en parte) depende de lo que es aquel cuya efigie me acompaña”¹⁶⁵.

Será durante el reinado de Felipe II cuando este tipo de imágenes alcancen sus mayores cotas de popularidad, representándose de este modo varias mujeres de su familia más cercana. Ejemplos paradigmáticos y numerosos son los retratos de su hermana, Doña Juana de

¹⁶⁰ Falomir, Miguel, “Imágenes del poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II”, en *Felipe II, un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, 1998-1999, p. 209.

¹⁶¹ Portús, Javier, ““Soy tu hechura’...””, *op. cit.*, p. 193.

¹⁶² Falomir, Miguel, “Imágenes del poder...””, *op. cit.*, pp. 208-209.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 209.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ Portús, Javier, ““Soy tu hechura’...””, *op. cit.*, p. 191.

Portugal¹⁶⁶, su tercera mujer Isabel de Valois y la hija de ambos, Isabel Clara Eugenia. Y serán siempre Carlos V y Felipe II los que aparezcan en estas miniaturas, pues fueron considerados los antepasados más prestigiosos no sólo durante el siglo XVI sino también en el XVII, razón por la que su imagen o representación también aparece en el retrato de Carlos II del Museo Lázaro, en la estampa de Perret que representa al infante don Carlos y en otros muchos lugares.

El caso de Doña Juana de Portugal, hija del emperador y hermana de Felipe II, nos ofrece la oportunidad de desentrañar algunos extremos significativos de este tipo de representaciones. Su vida, como vimos, estuvo plagada de renunciaciones personales en favor de sus obligaciones dinásticas y familiares de las que fue muy consciente y que marcaron de manera decisiva su destino y su vida. La imagen que nos han legado sus retratos aparece indisolublemente ligada a su padre y hermano, en una relación de dependencia vital. Al poco de casarse, se convirtió en viuda y madre, teniendo que dejar a su hijo poco tiempo después para, respondiendo a sus deberes dinásticos, asumir la regencia de los reinos ante la ausencia de su padre y hermano entre 1554 y 1559. Después de esa fecha, no regresó a Portugal, sino que permaneció en Castilla al cuidado de sus sobrinos, el príncipe don Carlos y después las infantas Isabel Clara Eugenia y catalina Micaela al tiempo que tuvo un importante papel en la vida religiosa fundando el monasterio de las Descalzas que será de fundamental importancia en la religiosidad de la dinastía. Su biografía tiene siempre como trasfondo las personalidades de su padre y su hermano; también su iconografía. En varias ocasiones fue retratada portando miniaturas con sus retratos. Uno de ellos es el impactante retrato de Moro, en el Prado, datable en 1559-1560 (fig. 197). Aparece en pie, de negro, manifestando su condición de viuda, junto a un sillón, testimonio directo de su dignidad y obligaciones de gobierno por delegación de su padre, el emperador, vinculación dinástica a la que hace referencia inequívocamente la pequeña figura de Hércules que cuelga de la manteleta que luce sobre sus hombros. Este soberbio retrato nos transmite de manera magistral su fuerte personalidad a través de ese gesto adusto y severo, manifestando con gran acierto lo que será la aspiración máxima del retrato de corte: a través de la mayor sencillez compositiva posible y con economía de objetos, conseguir la plasmación de la majestad en la sola presencia del retratado. Lo cual está perfectamente reflejado en este retrato que traduce de manera visual aquellas palabras que, en 1616, dedicará fray Juan de Carrillo a doña Juana, una mujer donde “la gravedad, madurez, severidad y cordura” dejaba bien claro que era “hija de quien era”¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Sobre el conjunto de retratos de Doña Juana véase Jordan, Annemarie, “Los retratos de Juana de Austria posteriores a 1554: La imagen de una Princesa de Portugal, una Regente de España y una jesuita”, *Reales Sitios*, nº 151, 2002, pp. 42-65.

¹⁶⁷ Recogido en Ruiz Gómez, Leticia, “Retratos de corte en la monarquía española (1530-1660)” en *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, 2004-2005, p. 100 y nº 8.



Fig. 197. Antonio Moro, *Juana de Austria*, Museo del Prado, Madrid.



Fig. 198. Alonso Sánchez Coello, *Juana de Portugal*, Bilbao, Museo de Bellas Artes.

Muy similar, aunque éste de tres cuartos, es el retrato tradicionalmente atribuido a Alonso Sánchez Coello¹⁶⁸, en el museo de Bilbao (fig. 198). Si en aquel, se hacía referencia implícita al Emperador, aquí es ya de manera explícita la alusión a su hermano Felipe II en un pequeño medallón con su retrato que cuelga ahora de los extremos unidos de la toca¹⁶⁹. No en vano, este retrato se fecha hacia 1557, precisamente en el momento en que Doña Juana se hacía cargo de la regencia durante la estancia de su hermano en Inglaterra. Pero además vemos también aquí de manera sucinta la columna, todo lo cual hace referencia a la citada dependencia, filiación dinástica y subordinación al rey.

Esta dualidad de referencias a Carlos V-Felipe II en estos retratos en miniatura se debe a que, cuando María de Austria y después Juana de Portugal se hicieron cargo de la regencia de los reinos, gobernaban efectivamente en nombre de su padre, el emperador, pero en sustitución de su hermano, cuando éste estaba ausente, pues él era habitualmente el regente.

Otro de los retratos de doña Juana de este tipo es el de Isabella Stewart Gardner Museum de Boston (fig. 199) hoy atribuido mayoritariamente a Sofonisba Anguissola. De nuevo en pie, tiene junto así una niña, de compleja identificación, que porta tres rosas en la mano. En este caso, de la manteleta cuelga un camafeo con un busto de perfil al modo clásico, que algunos identifican con Felipe II y otros con Carlos V¹⁷⁰. Se ha dicho que la niña simbolizaría una novicia a punto de ingresar en la fundación de doña Juana, el monasterio de las Descalzas

¹⁶⁸ Kusche María, “El retrato cortesano en el reinado de Felipe II” en *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, 1998, p. 355, propuso su autoría por Roland de Moïs, aunque aun hoy en día no está del todo aceptada, véase por ejemplo *El linaje del Emperador...*, op. cit., nº 8.2.

¹⁶⁹ En *Alonso Sánchez Coello...*, op. cit., nº 16, se considera muy próximo al retrato del rey con armadura que pintara Antonio Moro y que se custodia en El Escorial, sin embargo nosotros lo encontramos más cercano al también pintado por Antonio Moro conservado asimismo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

¹⁷⁰ Así se identifica sin ninguna duda por ejemplo en *Felipe II un monarca y su época. Un príncipe...*, op. cit., nº 64.

Reales, y por tanto, las flores aludirían a los tres votos necesarios para entrar en la vida monacal (castidad, obediencia y pobreza)¹⁷¹. Respecto el camafeo, al compararlo con la imagen que vemos en el retrato anterior en que el rostro de Felipe II parece mucho más joven y, siendo ambos retratos muy cercanos en el tiempo, se ha deducido que el representado en este caso debe ser el Emperador¹⁷².

El deseo de Doña Juana de ser representada junto a una efigie de su hermano, lo lleva hasta unos límites que trascienden la propia muerte, pues incluso en su escultura sepulcral de las Descalzas realizada por Pompeo Leoni, aparece luciendo un medallón con el retrato de Felipe II. Dicho sepulcro dio pie a unos versos muy elocuentes que ayudan a desentrañar el significado último de la presencia de todos estos retratos en miniatura: “No te detengas que es muy corto el día / y larga la jornada: Doña Juana /yace en el hueco desta piedra fría. / Hija de Carlos quinto, clara hermana / de Philipo segundo: madre pía / de Sebastián, la gloria lusitana / Lo demás curioso caminante / es largo de contar para adelante”¹⁷³. Da la impresión de que lo único que es realmente importante en la vida de doña Juana como digno de recordar, es su relación de

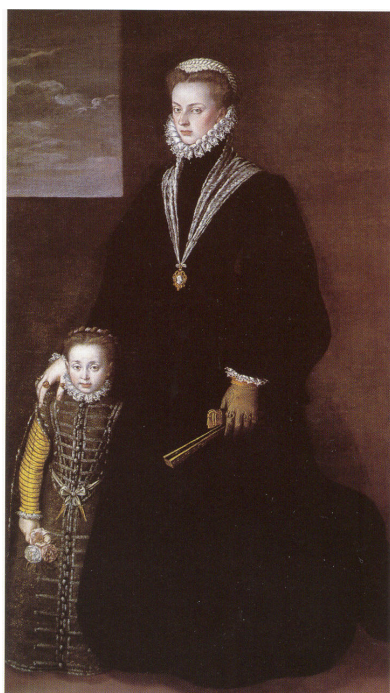


Fig. 199. Sofonisba Anguissola, *Doña Juana de Portugal*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.



Fig. 200. Sofonisba Anguissola, *Isabel de Valois*, Madrid, Museo del Prado.

parentesco con tres soberanos. Es decir, queda claro que, a pesar de que doña Juana fue una de las mujeres con mayor actividad política y religiosa no sólo del reinado de Felipe II sino que incluso me atrevería a decir que de toda la dinastía, y con una biografía interesante llena de momentos duros, sin embargo, lo que queda realmente es eso, que fue hija y hermana de quien fue. Hasta tal punto esto es así que ninguna reina, princesa o infanta logró una identidad histórica

¹⁷¹ Kusche, María, “Sofonisba e il ritratto di rappresentanza ufficiale nella corte spagnola” en *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, Cremona, 1994, pp. 128-131.

¹⁷² Portús, Javier, “‘Soy tu hechura’...”, *op. cit.*, p. 197.

¹⁷³ Recogido en Portús, Javier, “‘Soy tu hechura’...”, *op. cit.*, p. 198.

propia que no tuviese como punto de referencia vital al soberano (esposo, padre, hermano o hijo, según los casos)¹⁷⁴.

Otra de las mujeres que fueron retratadas con una efigie en miniatura de Felipe II, fue su malograda esposa, Isabel de Valois con la que Felipe II se casó cuando ésta era tan sólo una niña de 13 años. Obligado es citar en este caso el bello retrato conservado en el Museo del Prado (fig. 200), atribuido en un principio a Sánchez Coello, posteriormente a Pantoja de la Cruz siguiendo un original de su maestro y actualmente a Sofonisba Anguissola¹⁷⁵. En él la reina está representada en pie, con un lujoso pero sobrio vestido negro y luciendo multitud de joyas a las que era muy aficionada. En la mano derecha sostiene un pequeño medallón engastado en oro y piedras preciosas que contiene un retrato en miniatura de su esposo Felipe II. Asimismo, apoya la mano sobre el pedestal de una rica columna de mármol de colores. El lienzo se suele datar entre 1561 y 1565¹⁷⁶ y con frecuencia se ha dicho que conmemora la reunión mantenida con su madre, la reina Catalina de Médicis (entonces regente de Francia) en Bayona en 1565 ejerciendo labores diplomáticas en nombre de su marido, cuya imagen porta como “aval”, para tratar los problemas relacionados con el protestantismo en Francia¹⁷⁷; sin embargo, parece que este extremo no ha podido ser comprobado¹⁷⁸. Sea como fuere el caso es que este retrato insiste en análogas ideas, realizadas aquí al trasladar el centro de atención hacia la parte izquierda del cuadro con el gesto de la reina alargando el brazo que sostiene la miniatura con el retrato de Felipe II ante la columna. El sentido dinástico parece pues claro.

Pero de entre todas las mujeres que rodearon a Felipe II, es su querida hija la infanta Isabel Clara Eugenia la que en más ocasiones aparece representada con un retrato de su padre. No en vano, es sabido que fue su hija predilecta, con la que mayor tiempo pudo pasar y se convirtió en un importante punto de apoyo en sus últimos años. La imagen que de ella se nos ha transmitido quedará para siempre ligada a la de dos hombres que fueron punto de referencia en su vida; primero su padre el rey Felipe II y después su primo y también marido el archiduque Alberto. En la iconografía de la infanta son numerosos los ejemplos en los que aparece retratada junto a una miniatura de su padre hasta su matrimonio con el archiduque Alberto de Austria, fecha a partir de la cual se abandona dicha iconografía para crearse una nueva en función de su nueva situación como archiduquesa y gobernadora de los Países Bajos.

Sosteniendo a la altura del vientre un medallón con la efigie de su padre la vemos en una grisalla de Blas de Prado de 1586 que hace pareja con otro lienzo en el que se representa a la emperatriz viuda María con su nieto y a la vez sobrino, el príncipe Felipe (futuro Felipe III) (fig. 201 y 202). Ambas pinturas fueron realizadas como parte de la decoración de los arcos levantados en Toledo en 1587 para recibir las reliquias de Santa Leocadia y se conservan en el Museo de Santa Cruz de Toledo¹⁷⁹. Dado su carácter, es claro que dichas imágenes estaban destinadas a ser mostradas en público a los súbditos, por lo que debían cumplir una función

¹⁷⁴ *Ibid.*, pp. 198-199.

¹⁷⁵ *Alonso Sánchez Coello...*, *op. cit.*, nº 5.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ *Felipe II. Un monarca y su época. Las tierras y los hombres del rey*, Valladolid, 1998-1999, nº 5, p. 197; *El linaje del emperador...*, *op. cit.*, nº 8.3, pp. 368-370.

¹⁷⁸ Portús, Javier, “Soy tu hechura...”, *op. cit.*, p. 200.

¹⁷⁹ Véase por ejemplo *El Toledo de El Greco*, Toledo, 1982 nºs 120 y 121; *Felipe II un monarca y su época. Las tierras...*, *op. cit.*, nº 14; *El linaje...*, *op. cit.*, nº 6.5.

representativa perfectamente reglada y pensada. Son pues verdaderos retratos de Estado, oficiales, a través de los cuales se proyecta una determinada imagen y concepto de la Monarquía, al tiempo que constituyen expresión de los valores e ideales que la sustentaban. En ambos casos se expresa, de manera diferente pero con fuerza, el concepto de continuidad dinástica y pertenencia a una estirpe que es precisamente lo que faculta y legitima en el ejercicio del poder. Así pues en un caso, la Emperatriz viuda con aspecto idealizado y escultórico acentuado por el tono gris del lienzo, deja meridianamente claro su elevado estatus al aparecer ciñendo la pomposa corona del Sacro Imperio y parece presentar al pueblo al que hacía poco se había convertido en nuevo heredero de la Monarquía al fallecer prematuramente su hermano el infante Don Diego en 1582. El hecho de aparezca la emperatriz junto al futuro Felipe III no es en absoluto circunstancial. María, era, como hemos repetido, abuela y tía del príncipe Felipe, por lo que, en ausencia de su madre difunta, la reina Ana a la sazón hija de la emperatriz y sobrina de Felipe II, nadie mejor que ella para ejercer como custodia y guía del heredero, constituyendo un claro e importante referente familiar asegurando así el mantenimiento de los valores dinásticos.

Función similar debía cumplir el retrato de la infanta Isabel Clara Eugenia. En este caso, es la efigie de su augusto padre la que hace patente la dignidad y el poder de la retratada. Vemos por tanto reunidas en estos cuadros dos generaciones de Habsburgo hispanos, utilizando diversos, pero similares recursos significantes, destinados a evidenciar determinados valores de trascendental importancia para la monarquía.



Fig. 201. Blas de Prado, *La Infanta Isabel Clara Eugenia*, Toledo, Museo de Santa Cruz.



Fig. 202. Blas de Prado, *La emperatriz viuda María con el príncipe Felipe*, Toledo, Museo de Santa Cruz.

Quizá el retrato más conocido de la infanta que sigue esta tipología es el que le representa con Magdalena Ruiz (fig. 203) de hacia 1585-1588¹⁸⁰. En realidad aquí se une al recurso iniciado por Moro de representar a un personaje regio (generalmente mujeres) al lado de un enano o sirviente, que sería variante del perro en otras representaciones. La infanta en pie, lujosamente vestida y luciendo algunas importantes joyas que pertenecieron a su madre y a su

¹⁸⁰ Sobre éste cuadro véase por ejemplo los catálogos de la exposición *Alonso Sánchez Coello...*, op. cit., nº 29; *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe...*, op. cit., nº 304; *El arte en la corte de los archidukes...*, op. cit., nº 1; o *El linaje...*, op. cit., nº 8.4.

madrastra, muestra a la altura del vientre un camafeo con la efigie de Felipe II. Apoya la mano izquierda sobre la cabeza de la enana Magdalena Ruiz, vieja criada que también estuvo al servicio de su tía Juana. Dicho recurso plástico sirve para destacar la grandeza y dignidad del personaje regio retratado, siempre de mayor tamaño, de ahí la utilización de niños o enanos que permiten fácilmente esta representación sin forzar las actitudes; y enaltecer también de paso su belleza, majestuosidad y elegancia por comparación con estos seres generalmente “inferiores”. Al tiempo, la actitud protectora que muestran los personajes regios en este tipo de retratos respecto de esos enanos, alude a su nobleza de espíritu y generosa grandeza. Se trata evidentemente de un retrato de marcado sentido oficial si atendemos a las referencias del elevado rango que encontramos en el mismo: el suntuoso vestido de corte, las ricas joyas, el mismo hecho de aparecer junto a una enana que además exhibe elementos exóticos de procedencia oriental como los monos y el collar de coral, la tela que hay detrás de la infanta como alusión a un figurado dosel; pero sobre todo, lo que aporta el sentido último del retrato en clave dinástica, es la columna que vemos al fondo y como no, el camafeo con la representación de Felipe II de perfil, envarado como un auténtico César¹⁸¹, imagen que centra toda la representación y que la infanta muestra de modo orgulloso. El modo en que Felipe II está representado aquí, frente a las



Fig. 203. Alonso Sánchez Coello y taller, *La infanta Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruiz*, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 204. Juan Pantoja de la Cruz, *La Infanta Isabel Clara Eugenia*, Monasterio de El Escorial (Depósito del Museo del Prado).

otras miniaturas que hemos visto en los retratos de Doña Juana, Isabel de Valois y aún en otros de la misma Isabel Clara Eugenia, amén de aparecer exento, sin colgar de una cadena, y en posición central, acentúa el simbolismo de su presencia. Toda esta artificiosidad oficial tendría una plausible explicación si se encuadra el lienzo en el marco de los intentos hispanos de colocar

¹⁸¹ Serrera, Juan Miguel, “Alonso Sánchez Coello y la mecánica...”, *op. cit.*, p. 55. Se conocen multitud de camafeos que representan al rey en idéntica actitud.

a la infanta en el trono francés reclamando legítimos derechos dinásticos como hija de una Valois y nieta de Enrique II¹⁸². Así pues la presencia representativa distanciada y tan “oficial” de su padre actúa como garante y aval de sus derechos pues hija de quien es. En general todo el lienzo está invadido de esa gravedad e imperturbable serenidad observable por ejemplo en el rostro inexpresivo de la infanta y en el modo de sostener el medallón, que eran tan características de la peculiar idea de majestad en Felipe II¹⁸³. Siempre se ha manejado la atribución a Sánchez Coello, pero sin afirmarla en su totalidad puesto que existen algunos puntos flojos en la factura de determinadas partes como las manos y los motivos decorativos, por lo que se propusieron los nombres de artistas como Bartolomé González o Felipe de Liaño. Hoy se tiende a aceptar la atribución a Sánchez Coello en sus últimos años de vida, aunque con amplia intervención del taller, hasta el punto de no descartarse la posibilidad de que el cuadro fuese terminado incluso después de su muerte¹⁸⁴. De este retrato existe una copia de tres cuartos por el taller de Sánchez Coello en el museo de San Carlos de México, en que Magdalena Ruiz ha sido sustituida por un sillón frailer¹⁸⁵.

Para finalizar con esta iconografía de Isabel Clara Eugenia mencionaremos el retrato atribuido a Juan Pantoja de la Cruz del Museo del Prado depositado en el Monasterio de El Escorial (fig. 204)¹⁸⁶. El esquema general es similar al resto de retratos comentados de la infanta así como a los retratos de corte habituales para princesas y reinas. Aquí la infanta sostiene con su mano derecha un medallón que lleva colgando de una cadena con el retrato de su padre Felipe II ya anciano. El rostro del rey resulta muy cercano al semblante con que le retratará el mismo Pantoja en los últimos años de su vida, como en el impresionante de cuerpo entero de la biblioteca de El Escorial. Atendiendo al aspecto avejentado del monarca, así como la edad aparente de la infanta y los elementos de la indumentaria y peinado de moda en la época, el retrato se debe datar en fechas cercanas al fallecimiento del soberano, esto es entre 1598-1599. Felipe II tenía pensado para ella el gobierno de las posesiones de Flandes, por lo que fue prometida con su primo el Archiduque Alberto, por entonces gobernador de los Países Bajos. El enlace por poderes tuvo lugar en 1558 en Trento ratificado posteriormente ya muerto el rey. El retrato debió realizarse en esos momentos, lo cual parece confirmar el mismo hecho de la presencia de Felipe II como elemento legitimador de los derechos dinásticos y hereditarios de la infanta sobre los Países Bajos. Es decir, a través del repetido recurso se explicita y subraya su augusta ascendencia y pertenencia al linaje, lo cual fundamenta y justifica sus aspiraciones al gobierno de los territorios flamencos de la Monarquía. Como apuntamos, al convertirse en archiduquesa de Austria y gobernadora de los Países Bajos, a pesar de ser retratada en numerosas ocasiones, nunca más volvió a hacerlo mostrando una miniatura de su padre, pues ahora pasaba a depender de otra figura masculina que se convertía en su nuevo referente de identidad social y vital. Hasta tal punto esto es así, que a partir de este momento en su nueva etapa matrimonial, en

¹⁸² *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe...*, op. cit., nº 304.

¹⁸³ Checa, Fernando, *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid, 1992, pp. 443-444.

¹⁸⁴ *Alonso Sánchez Coello...*, op. cit., nº 29.

¹⁸⁵ *Ibidem*; fue expuesto en *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*, Madrid, 1999, nº 259, p. 705.

¹⁸⁶ Véanse los catálogos de las exposiciones, *Felipe II. Un monarca y su época. La monarquía Hispánica*, San Lorenzo de El Escorial, 1998, nº 394; *Felipe II. Un monarca y su época. Las tierras...*, op. cit., nº 8; *El linaje...*, op. cit., nº 8.5; y muy recientemente *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya*, exposición itinerante, 2006-2007, nº 7.

los numerosos retratos que de ella se hicieron, aparece junto a su esposo en lo que constituyen escasos ejemplos de retratos dobles debido al especial régimen de gobierno que ambos detentaban¹⁸⁷; o en solitario, pero siempre haciendo pareja con el correspondiente retrato de su marido. Y después de muerto éste, adoptará el atuendo de luto usual en los retratos de viudas de la casa de Austria que asumieron importantísimas responsabilidades políticas y de gobierno. Esto es una muestra más de la absoluta dependencia y subordinación que tenía en esta época una mujer de estirpe regia, más incluso me atrevería a decir que cualquier otra mujer, respecto de aquella figura masculina que representaba su horizonte vital (el soberano), precisamente porque estaba condicionada por las obligaciones que le imponían sus severas responsabilidades dinásticas y familiares, que llegaban incluso a marcar de manera decisiva su vida.

El retrato estuvo atribuido a Bartolomé González¹⁸⁸ y después considerado de la escuela de Alonso Sánchez Coello, actualmente se viene señalando como de mano de Pantoja de la Cruz.

Resulta curioso observar como mientras la Infanta Isabel Clara Eugenia aparece en multitud de ocasiones retratada “junto a su padre” en lo que constituye su iconografía más peculiar, no conocemos ninguna representación análoga de la infanta Catalina Micaela. Quizá esto sea expresivo de la mayor proximidad sentimental que parece que Felipe II tuvo con su hija primogénita, pudiendo ver en este sentido si, un rasgo de cercanía familiar y afectiva en este tipo de retratos, aunque probablemente también sea expresivo de los elevados planes que su padre tenía para ella. Era necesario pues, ir creando una imagen oficial de la infanta que dejase clara su estirpe y la legítima procedencia de sus derechos. Tal vez también porque durante mucho tiempo se consideró que podría llegar a ser la posible heredera de la monarquía tras la sucesiva muerte de sus hermanastros, lo que hizo que su padre la incorporase desde temprano a tareas de Estado.

Asimismo es interesante constatar la coincidencia no casual de que todas las mujeres que tuvieron una cercana relación familiar con Felipe II y adoptaron esta tipología iconográfica, desempeñaron en algún momento de su vida importantes papeles políticos¹⁸⁹ y fueron representadas como viudas piadosas al tiempo que enérgicas mujeres de estado. Es el caso de todas estas mujeres mencionadas, a excepción, claro está, de Isabel de Valois que nunca pudo ser retratada como viuda, pues murió antes que Felipe II, y también la emperatriz María de Austria (mujer del emperador Maximiliano II), que, si bien no aparece nunca retratada con un camafeo con la efigie de su hermano o padre, pues estaba ya casada con el Emperador, en operación similar a como ocurrirá con Isabel Clara Eugenia al casarse con el archiduque Alberto abandonando este tipo de representaciones; me parece importante destacar, que, en el retrato más conocido y representativo de María (fig. 205) formado pareja con el de su marido el emperador, realizados por Moro en el momento en que ambos ocupaban la regencia de la Monarquía en ausencia de su padre y hermano, ésta aparece representada en pie apoyando su mano sobre un bufete, en una de las primeras representaciones conocidas de mujeres de este modo, lo cual alude claramente al importante papel político que la emperatriz ocupaba en aquellos momentos como

¹⁸⁷ *El arte en la corte de los archiduques...*, op. cit., p. 65.

¹⁸⁸ Así se recoge por ejemplo en *Felipe II. Un monarca y su época. La monarquía...*, op. cit., nº 394.

¹⁸⁹ Sánchez del Peral y López, Juan Ramón, “Jan Van Kessel II...”, op. cit., p. 72, nota 7.

gobernadora en ausencia de su padre y hermano¹⁹⁰. Además hay en el cuadro un claro atributo de legitimidad dinástica, que es la columna que vemos al fondo, objeto parlante que nos habla de quien es la persona retratada. Pero, por si esto no fuera suficiente, si bien en este retrato no hay ninguno en miniatura de Carlos V ni Felipe II, los cuales le legitimaban como eventual gobernante, delegando su poder en ella; si se ha señalado que los adornos que luce a lo largo de todo el vestido están formados nada más y nada menos que por dos columnas en los extremos¹⁹¹. Es evidente que la elección de dicho adorno no es arbitraria ni responde a la simple casualidad. Creo que en este retrato ya no hacía falta para nada la representación de una efigie de Carlos V o



Fig. 205. Antonio Moro, *Maria de Austria*, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 206. Anónimo, doña Juana de Austria, Monasterio de El Escorial.

Felipe II. Su presencia si bien no de manera expresa mediante la inclusión de un camafeo o medallón con su retrato, si está implícita; ambos se encuentran perfectamente figurados simbólicamente. A nadie que contemplase el retrato se le escaparía que la retratada era hija y hermana de quien era. Se trata de la misma

operación que se realiza en el retrato de su hermana Juana de Portugal de Moro, en que se la representa con una pequeña figura de Hércules colgando del cuello.

Parecidas ideas encontramos en el peculiar y único ejemplo de retrato de Doña Juana en el que aparece abrazando una columna (fig. 206), símbolo por excelencia de su padre, en cuyo fuste una inscripción hace bien patente quien es la retratada: F.C.V (filia Caroli V)¹⁹². Se ha dicho que éste constituye un extraño ejemplo en el que se hace expresa alusión únicamente a sentimientos afectivos¹⁹³, al abrazar doña Juana la columna, casi como si de su padre mismo se tratase. Pero quizá precisamente por esto, aunque sea un gesto único en la retratística de corte del

¹⁹⁰ Ruiz Gómez, Leticia, "Retratos de corte en la monarquía española (1530-1660)" en *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, 2004-2005, p. 99.

¹⁹¹ Jordan, Annemarie, *Retrato de Corte em Portugal*, Lisboa, 1994, pp. 112-113.

¹⁹² Falomir, Miguel, "Imágenes del poder...", *op. cit.*, p. 209.

¹⁹³ *Ibidem*.

siglo XVI, no creemos que esté tan lejos de las ideas comentadas más arriba. Iconográficamente no se encuentra alejado de las tipología del retrato en miniatura del soberano incluido dentro de retratos de reinas, princesas o infantas que hemos visto, pues aparece el elocuente emblema carolino de la columna que alude directamente a la insigne filiación de la retratada, lo cual se explicita redundantemente con las mencionadas siglas sin necesidad de la inclusión de ningún camafeo (igual que ocurre en el retrato de Doña Juana con la figurita de Hércules o el de María, antes comentados). Por tanto, si bien no negamos la parte de carga emocional y afectiva que puede tener este retrato, no podemos perder de vista tampoco que se trata del retrato de una persona de sangre real, por lo que las manifestaciones de afecto respondían a pautas muy codificadas. Así pues creemos que sigue reflejando la subordinación y dependencia respecto de aquel que constituye su principal referente familiar, pues lo que esa persona es, depende absolutamente del personaje masculino “al que abraza”. Es decir, la importancia de la persona no está en función de si misma, sino de la referencia más o menos explícita a otro personaje.

A modo de resumen podemos señalar que el significado general de la presencia de miniaturas con la figura del soberano en los retratos de reinas consortes, princesas o infantas de la casa real hispana, se resuelve en términos de intereses dinásticos que, por supuesto, son políticos. Es evidente que siempre existe una estrecha relación de parentesco con el monarca efigiado. Sin embargo esto no quiere decir que dicha estrategia representativa deba explicarse simplemente en términos de afecto filial, fraterno o marital, pues el concepto de familia implicaba no sólo relaciones de afecto entre sus miembros sino también de subordinación, dependencia, sumisión, identidad y continuidad dinástica; lo que suponía para las mujeres importantísimas obligaciones y responsabilidades en el marco de una monarquía de carácter hereditario y, por tanto, familiar. En todos los miembros de la Casa de Austria estaba fuertemente arraigado el concepto de pertenencia a una familia, a un linaje y, en el caso de las mujeres, esto constituía sus perspectivas y aspiraciones vitales más importantes. Hasta el punto de que su propia personalidad se definía en función de su dependencia respecto de una figura principal de su estirpe, que no era otra que el todopoderoso rey católico¹⁹⁴.

Después del florecimiento y auténtico auge de este tipo de representaciones en el reinado de Felipe II asistimos a su decadencia en el siglo XVII. Durante los reinados de Felipe III y Felipe IV, dicha costumbre de acompañar el retrato de reinas, infantas o princesas de la corte habsburguica con efigies en miniatura del rey, cae casi en desuso¹⁹⁵, posiblemente porque la situación política no lo hacía necesario o quizá porque cambió el lenguaje artístico, o tal vez por una conjunción de ambas cosas¹⁹⁶.

Se pueden señalar tan sólo como excepciones el cuadro pintado por Antonio Ricci conservado en el Colegio del Corpus Christi en Valencia, en el que se representa a la reina Margarita de Austria con un pequeño retrato de su hijo, el futuro Felipe IV, aludiendo quizá al programa dinástico que conformaban los retratos regios que decoraban “el aposento de reyes” del Colegio¹⁹⁷; o también una estampa de Jacobo Thouvonet en la que se observa a Mariana de

¹⁹⁴ Portús, Javier, “‘Soy tu hechura’...”, *op. cit.*, p. 199.

¹⁹⁵ *Ibid.* p. 203.

¹⁹⁶ Sánchez del Peral y López, Juan Ramón, “Jan Van Kessel II...”, *op. cit.*, p. 65.

¹⁹⁷ Serra, Juan Miguel, “Alonso Sánchez Coello y la mecánica...”, *op. cit.*, p. 54.

Austria adolescente sosteniendo una miniatura que pende de un lazo en la que hay un retrato de Felipe IV¹⁹⁸. Durante el reinado de Felipe IV se menciona también a *Las Meninas* como ejemplo de empleo del mismo mensaje, aunque cambiando el modo. Por medio de la presencia ya sea reflejada, real o figurada de los reyes, se aludiría a las esperanzas dinásticas depositadas en la infanta Margarita¹⁹⁹.

Cuando llegamos al reinado de Carlos II se desarrollan, como se viene afirmando a lo largo de este trabajo, nuevas iconografías retratísticas en relación con el rey niño y la regente, debido precisamente a esta situación anómala no ocurrida anteriormente en el gobierno de los Austria hispanos. Pero asimismo debemos hacer notar que, si bien esto nos parece cierto, también lo es el hecho de que esas nuevas formas de retrato reinterpretan, en función de las necesidades actuales, estrategias representativas ensayadas anteriormente, como es el caso evidente del “retrato dentro del retrato”, sólo que ahora con diversas y complejas tipologías iconográficas. Por un lado la presencia del rey niño en retratos de su Madre la regente; por otro, el fenómeno de los retratos dobles que adquiere ahora un mayor protagonismo y, finalmente, el caso del retrato del rey “arropado” por toda su estirpe. En estos casos subyacen similares ideas relacionadas con la continuidad dinástica y la legitimidad del poder precisamente por pertenencia al linaje, aunque atendiendo a diversas situaciones e intereses político-propagandísticos que determinan la utilización de originales lenguajes iconográficos, cargados de simbolismo. Así, cuando vemos a la reina Mariana de Austria con el rey niño al fondo en los retratos de Mazo, se alude justamente a la legitimidad de sus derechos para ejercer eventualmente el poder como regente en función de sus obligaciones dinásticas, avalada por su hijo, el rey, cuya presencia lo atestigua. Es decir, no se ha alterado ni un ápice esa relación de dependencia de la mujer respecto del varón, pues es el rey, por mucho que fuese todavía un niño, el validador último de sus derechos a ejercer la regencia. Lo mismo ocurre con los retratos dobles en los que la regente muestra su noble ascendencia dinástica como elemento que le faculta y legitima en el ejercicio del poder. El caso del retrato de Carlos II del Lázaro rodeado de antepasados, no puede ser más expresivo de todas estas ideas y, al mismo tiempo, de la situación histórica que se vivía. Aquí el concepto de “retrato dentro del retrato” se lleva al límite, haciéndose explícita alusión a todos los miembros de la dinastía como nunca antes se había hecho. Es precisamente la pertenencia de Carlos II a dicho linaje como heredero, lo que le reviste de una autoridad y legitimidad basada en la continuidad dinástica.

¹⁹⁸ Portús, Javier, “‘Soy tu hechura’...”, *op. cit.*, p. 203.

¹⁹⁹ Sánchez del Peral y López, Juan Ramón, “Jan Van Kessel II...”, *op. cit.*, p. 65. Si bien quizá este pueda ser uno de los sentidos secundarios del genial cuadro, sus aspiraciones abarcan un espectro mucho más amplio. Para una visión general de algunos de los estudios más importantes sobre esta obra véase Marías, Fernando (editor) *Otras Meninas*, Madrid, 1995.

Capítulo VII

***Luca Giordano, los retratos
ecuestres, las decoraciones al
fresco y los retratos esculpidos***

Aún en vida de Coello y siendo éste todavía pintor de Cámara, Carlos II consiguió que viniera a la corte en 1692 el fresquista más famoso de aquellos momentos, el napolitano Luca Giordano¹, con el importantísimo y succulento encargo de terminar el afrescamiento de las bóvedas de la iglesia del Escorial, permaneciendo en la península por espacio de diez años, hasta 1702. Giordano llegó como una celebridad ya consagrada puesto que sus obras eran de sobra conocidas en la corte², esto hizo que enseguida se ganase el trato de favor del rey por encima de Coello que pasó a un segundo plano. Resulta fácil imaginar el sufrimiento y la angustia de Coello al comprobar como un extranjero le había relegado de su posición privilegiada, hasta el punto de que, según nos cuenta Palomino³, fue la envidia que sentía de Giordano la que le llevó a la tumba en 1693.

Pero Giordano no sólo decoró al fresco las bóvedas de la Basílica, sino que también en el Escorial llevó a cabo una obra importantísima para nuestro estudio; la decoración, también al fresco, de la escalera imperial que como veremos, cantará las grandezas de la Casa de Austria.

Si bien contamos con escasos retratos de Carlos II realizados por Giordano, comentaremos aquí los tres más representativos repetidamente citados y reproducidos.

El primero de ellos es el busto que se conserva en el Prado (Cat. PC44). Durante muchos años este soberbio retrato fue considerado de mano de Coello y así se ha venido recogiendo en la bibliografía más usual. De hecho, en la monografía más importante sobre Coello se incluye como obra de atribución aceptada⁴. Sin embargo, Pérez Sánchez en un artículo que comentaba dicha monografía señalando algunos errores presentes en ella, puso en duda la atribución tradicional apuntando la verosímil posibilidad de que fuese obra de Giordano⁵. Arnaiz, volvió a tratar el tema llegando a la misma conclusión que Pérez Sánchez⁶. Hoy en día ésta es la atribución aceptada aunque resulta curioso señalar que en el último catálogo del Museo del Prado⁷ cuya edición estaba precisamente a cargo de Alfonso Pérez Sánchez, se incluya el retrato con la atribución tradicional a Coello. El rostro del monarca en este busto resulta casi idéntico al que aparece en los bocetos ecuestres del Prado que enseguida comentaremos, por lo que se ha pensado que fuese el primer acercamiento al rostro del rey *dal vero* a su llegada a Madrid en

¹ La monografía más importante sobre Luca Giordano es la de Ferrari, Oreste y Scavizzi, Giuseppe, *Luca Giordano*, Napoli, 1966, 2ª ed., Napoli, 1992 y reimp. 2000.

² Giordano había trabajado para importantes familias nobiliarias españolas asentadas en Nápoles, entre los que destacaban los nombres de virreyes tan conocidos en la política de la época tales como el Conde de Castriello, el Conde de Peñaranda, el Marqués de Carpio, don Pedro Antonio de Aragón, o el Conde de Santisteban; véase al respecto, Cerezo, M., “Luca Giordano y el virrey Santisteban: un mecenazgo particular”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1986, nº 26, pp. 73-88.

³ Palomino, Antonio, *El museo pictórico...*, *op. cit.*, pp. 459-460.

⁴ Sullivan, Edward, J. *Claudio Coello...*, *op. cit.*, nº P58, p. 194.

⁵ Pérez Sánchez, Alfonso, “En torno a Claudio Coello”, *op. cit.*, p. 144.

⁶ Arnaiz, José Manuel, “Cuadros inéditos del siglo XVII español”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM), 1991, vol. III, pp. 122-123.

⁷ *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*, Madrid, 1996, nº 2504, p. 78

1692⁸. Recientemente se ha propuesto la posibilidad de que Giordano obtuviese el modelo de retrato del rey a partir del grabado de Richard Collin (Cat. GC5) que habría servido tanto para la realización de un primer retrato (el busto del prado), como para los retratos ecuestres, ya que existe también una estampa compañera, con el retrato de la reina, grabada por el mismo Collin⁹. No se hasta que punto esto puede ser cierto, pues no se entiende que necesidad tenía Giordano, venido a España por expreso deseo del Rey, de utilizar una estampa para sacar de ella su primer retrato, cuando podía hacerlo perfectamente del natural.

1. Los retratos ecuestres

1.1. Luca Giordano

Más interesante desde el punto de vista iconográfico son los dos bocetos de retratos ecuestres de Carlos II que, al fin y al cabo, no dejan de ser retratos en sí mismos. Ambos son similares en cuanto a tema y composición aunque presentan, como veremos, algunas diferencias. El más conocido (Cat. PC56) es el que le representa sin sombrero cabalgando briosamente sobre un caballo en corveta y que hace pareja con otro igualmente ecuestre de la reina Mariana de Neoburgo (fig. 207). Tradicionalmente este cuadro ha sido considerado como el estudio para el gran retrato ecuestre, hoy perdido, pero que sabemos que estaba destinado al Salón de los Espejos del viejo Alcázar de Madrid¹⁰ y que completaría la serie de retratos ecuestres de los monarcas de la Casa de Austria que allí estaban colgados con evidente intención alegórica en clave propagandística y ensalzadora de la dinastía.

En este sentido, el rey aparece pisoteando con su caballo una serie de infieles, al tiempo que está guiado por la personificación alegórica de la Religión acompañada de un ángel con la cruz. Así, el cuadro enlazaría perfectamente con el programa que trataban de transmitir los otros retratos regios de la sala, comenzando por el de Carlos V en la batalla de Mühlberg que le presenta como encarnación del soberano protector de la Iglesia contra la herejía (en este caso los protestantes), y como monarca por delegación divina¹¹. A éste le acompañarían los de Felipe II ofreciendo al príncipe Fernando a la Fama; Felipe III representado en uno de los hechos más significativos de su reinado, la expulsión de los moriscos (otra vez los herejes) y el famoso de

⁸ Arnaiz, José Manuel, “Cuadros inéditos...”, *op. cit.*, p. 122.

⁹ Úbeda de los Cobos, Andrés, en *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya*, exposición itinerante, 2006-2007, n^{os}. 30 y 31; Hermoso Cuesta, Miguel, “Los retratos ecuestres de Carlos II y Mariana de Neoburgo por Lucas Jordán. Una aproximación a su estudio”, *Artígrama*, 1999, n^o 14, p. 299, alude a la postura forzada de la cabeza del rey en estos retratos ecuestres, lo cual podría deberse a que se basara en un grabado para la realización del retrato del rey por no disponer de una imagen propia realizada del natural, sin embargo este investigador admite que dicha hipótesis resulta difícil de mantener en las fechas en las que debió ser pintado el retrato, pues Giordano llevaba ya dos años en España y tuvo seguro la oportunidad de realizar una primera imagen del rey, más aún, como indica este autor, si tenemos en cuenta el testimonio de Palomino que indica lo deseoso que estaba Carlos II de ver pintar a Giordano (*El Museo pictórico...*, *op. cit.*, p. 501). No resulta pues lógico que el pintor napolitano tuviese que contentarse con una estampa para sacar de ella el modelo de retrato del rey, cuando tenía la posibilidad de hacerlo directamente del modelo vivo.

¹⁰ Allí lo menciona el inventario realizado a la muerte de Carlos II en estos términos: “Ytem Un Retratto del Rey nuestro Señor Don Carlos Segundo a Cauallo de mano de Jordan tasado en seisçientos Doblonos”; véase Fernández Bayton, Gloria, *Inventarios Reales. Testamentaria del Rey Carlos II, 1701-1703*, tomo I, Madrid, 1975, p. 18, n^o 6.

¹¹ Checa, Fernando, *Tiziano y la monarquía hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Madrid, 1994, pp. 39-44.

Felipe IV obra de Rubens, del que ya hemos tratado ampliamente. Los retratos estarían colocados en secuencia cronológica a partir de Carlos V hasta llegar a Carlos II, señalando con ello que cada descendiente hereda la providencial misión que el Altísimo ha encomendado a la dinastía austriaca de defensores de la Religión y la Fe Católica contra toda forma de herejía¹².

De esta manera, Carlos II es representado como soberano protector de la Fe Católica en cuya defensa dirigirá, si es necesario y con la misma maestría y firmeza con la que maneja las riendas del caballo¹³, sus ejércitos para luchar contra las ordas herejes¹⁴.

Nota común a todos los retratos mencionados que se colocaron en el Salón de los Espejos, es que se encontraban acompañados de figuras alegóricas, algo que no es frecuente en la representación de soberanos de la rama hispánica de la Casa de Austria. De hecho, en el de Carlos V de Tiziano, no hay ninguna referencia explícita a personificaciones de la Fe, Religión, Justicia Divina, etc., quizá porque el emperador era la representación por excelencia de la monarquía¹⁵. Fue precisamente Tiziano con este retrato quién creó el modelo de representación regia ecuestre, a la que se añadió, con la llega de Rubens a la corte, las figuras alegóricas relacionadas con la Fe Católica como las que aparecen en el retrato de Felipe IV perdido en el incendio de 1734¹⁶. Pero con Velázquez encontramos de nuevo esa sobriedad en los retratos ecuestres, rota quizá en este caso con el retrato de Felipe III (desgraciadamente perdido también en el incendio de 1734), único de su producción en el que incluye una figura alegórica (la personificación de España)¹⁷.

Por tanto, podríamos decir que Giordano tiende a la inclusión de figuras alegóricas que refuercen el mensaje del cuadro, pero también es evidente el deseo de inspirarse en el retrato ecuestre de Felipe IV de Velázquez para el salón de Reinos del Buen Retiro¹⁸.

Otro factor común a todos los retratos mencionados es la insistencia en presentar a los diferentes monarcas de la dinastía como defensores de Fe Católica, que se lleva acabo siempre a través de la derrota de los infieles, los protestantes en el caso de Carlos V, y los musulmanes en el resto¹⁹.

Vemos así como cada uno de estos retratos estaba destinado a ensalzar, de manera particular, la figura del monarca en cuestión y, de un modo más amplio, a glorificar toda la rama hispana de la dinastía; y el de Carlos II no iba a ser menos. Se trata, al fin y al cabo, de propaganda política, monárquica y dinástica.

Ahora bien, no se ha encontrado ningún documento en el que se especifique que el boceto aquí analizado de retrato ecuestre de Carlos II, fue el que realmente se utilizó para pintar el cuadro grande destinado al Salón de los Espejos. Cabría la posibilidad, demasiado rápidamente desechada por casi todos los investigadores²⁰, de que el otro boceto del Prado (Cat.

¹² Orso, Steven *Philip IV...*, *op. cit.*, p. 92.

¹³ Sobre el simbolismo del arte de la equitación, véase lo dicho en el capítulo III.

¹⁴ Hermoso Cuesta, Miguel, "Los retratos ecuestres de Carlos II y Mariana de Neoburgo por Lucas Jordán. Una aproximación a su estudio", *Artigrama*, 1999, nº 14, p. 297.

¹⁵ Hermoso, Cuesta, Miguel, "Los retratos ecuestres...", *op. cit.*, pp. 296-297.

¹⁶ *Ibid.*, p. 296.

¹⁷ *Ibid.*, p. 298.

¹⁸ *Ibid.*, p. 296.

¹⁹ *Ibid.*, p. 299.

²⁰ *Ibid.*, p. 298, nota 10.

PC57) en que aparece Carlos con sombrero y de composición algo diferente, fuese el precedente inmediato del mencionado cuadro²¹. Y esto es perfectamente factible porque el tema y la composición también se adaptan al programa general que hemos comentado, porque, aunque en éste no hay figuras alegóricas, la indumentaria es muy similar a la de Felipe IV en el retrato de Rubens y aparecen de nuevo las figuras de los infieles derrotados; además, no se conoce que este boceto tuviese pareja como sí ocurre con el anterior, lo que parece mucho más lógico si sólo se iba a colocar el retrato de rey. De hecho se ha llegado a afirmar que éste es anterior en el tiempo en base de nuevo a la mayor cercanía con el retrato de la estampa de Collin en lo que al cabello se refiere, pues aquí lo lleva todavía natural y peinado con la raya en medio como es habitual desde sus tiempos infantiles como reflejan los cuadros de Carreño²². Sin embargo en la primavera de 1693 el rey sufrió una nueva enfermedad de la que se recuperó aunque con algunas secuelas. El embajador imperial conde Wenzel de Lobkowitz escribía al Emperador: “el Rey ha perdido mucho pelo después de su enfermedad y dice que para tapar la calva se pondrá una peluca, pero sin rizos ni polvos, por no parecerse al Francés, a quien odia por tantas razones”²³; y precisamente esta nueva imagen es la que parece observarse en el retrato ecuestre del rey compañero del de Mariana de Neoburgo. No pretendo ni mucho menos hacer afirmaciones categóricas, pero me parece importante señalar dicha posibilidad.

Respecto del retrato ecuestre de Mariana de Neoburgo (fig. 207), a través de las alegorías presentes en el lienzo se insiste en una idea fundamental que era cuestión de Estado: la deseada descendencia. Todas las alegorías aluden a la fertilidad que cielo, tierra y agua proporcionarían a la nueva reina para cumplir con su fundamental misión en la continuidad dinástica²⁴. En este sentido conocida es la fama de fértiles que tenían las princesas de la Casa de Baviera a la que pertenecía la reina, lo que constituyó uno de los factores que influyeron en la decisión final de elegirla como esposa de Carlos II. Es evidente que el matrimonio regio era una cuestión de Estado y todavía más en aquellos momentos después de un primer matrimonio sin descendencia. Una vez muerta Maria Luisa era acuciante la necesidad de que el rey contrajese con rapidez nuevo matrimonio para poder proporcionar el ansiado príncipe que asegurase la continuidad dinástica. Es muy expresivo de este sentir un escrito elevado al Rey por el Consejo de Estado el 22 de febrero de 1689, es decir apenas transcurridos diez días desde la muerte de Maria Luisa de Orleans: “Señor: El Consejo, después de haberse puesto a los pies de Vuestra Majestad significando su dolor, le acusa ya su obligación de poner en su Real consideración cuán indispensable es el que no se pierda una hora de tiempo (como humildemente lo suplica a Vuestra Majestad) de dar a estos Reinos, y a toda la Monarquía, el consuelo de que tanto necesita, en la esperanza de que Dios nos dé cuanto antes un Príncipe, pues esto lo pide la razón, la obligación y el amor de todos los vasallos de Vuestra Majestad, a que no duda el Consejo se dignará Vuestra Majestad condescender con aquel amor con que ha atendido siempre al bien de sus vasallos, en que no parece que se debe perder un instante de tiempo”²⁵.

²¹ Zapata Fernández de la Hoz, Teresa, en *El Mundo de Carlos V. De la España medieval al siglo de Oro*, México, 2000-2001, nº 18, p. 75.

²² Úbeda de los Cobos, Andrés, en *El retrato español en el Prado...*, op. cit., nºs. 30 y 31, p. 111.

²³ Maura, Duque de, *Vida y reinado...*, op. cit. p. 413.

²⁴ Zapata Fernández de la Hoz, Teresa en *El mundo de Carlos V...*, op. cit., nº 19, p. 75.

²⁵ Maura Duque de, *Vida y reinado...*, op. cit., pp. 346-347.



Fig. 207. Luca Giordano, *Mariana de Austria a caballo*, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 208. Francisco Rizi, *Maria Luisa de Orleáns a caballo*, Toledo, Ayuntamiento.

El hecho de que el retrato ecuestre del rey tenga como compañero otro de la reina, plantea la posibilidad como dijimos de que no fuese éste el modelo para la realización de uno de gran formato para el Salón de los Espejos, abriendo la posible vía explicativa de que ambos fueran bocetos conmemorativos de la entrada solemne de la nueva reina en Madrid un par de años antes de la llegada de Giordano a España. En este sentido se ha señalado la relación de éstos retratos con los que hiciera Rizi también para la entrada en ese caso de Maria Luisa de Orleáns. Por eso, aunque pintados posteriormente por Giordano, podrían haber tenido esa intención celebrativa retomando un proyecto anterior de Claudio Coello para dicha entrada que finalmente nunca fue llevado a cabo. Esta posibilidad la avala el hecho de que Coello conocía los retratos ecuestres realizados por Rizi y destinados a las decoraciones efímeras para celebrar la entrada de Maria Luisa, en las que participó el propio Coello en su calidad de Pintor de Cámara. Además, a la muerte del pintor madrileño en 1693, en el inventario de sus cuadros se mencionan dos bocetos de Carlos II a caballo²⁶, que quizá tuvieran relación con el citado proyecto decorativo²⁷.

1.2. Francisco Rizi

En cuanto a retratos ecuestres cabría aún mencionar dos más, uno obra de Rizi (Cat. PC54) y otro atribuido a Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia²⁸ (Cat. PC55) discípulo de Carreño.

²⁶ Sullivan, Edward, *Claudio Coello...*, op. cit., p. 314.

²⁷ Zapata Fernández de la Hoz, Teresa en *El mundo de Carlos V...*, op. cit, nº 19, pp. 75-78.

²⁸ Sobre este pintor véase Pérez Sánchez, Alfonso, *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, 2000, pp. 322 y 324; Zapata Fernández de la Hoz, Teresa, "Nuevas noticias sobre la vida y la obra de Francisco Ignacio Ruiz de la

El de Rizi, es compañero de otro igualmente ecuestre, también de su mano, de la primera esposa de Carlos II, Maria Luisa de Orleáns (fig. 208), pintados ambos para ser colocados en el Arco de Santa María como parte de una de las decoraciones efímeras erigidas con motivo de la entrada en 1680 de la nueva reina en Madrid²⁹. Ambos formaban parte de un programa iconográfico y decorativo.

En cuanto al del rey, sigue un modelo ya conocido de retrato de Estado ecuestre iniciado por Tiziano con su Carlos V en la batalla de Mühlberg, y continuado por los sucesivos pintores de Cámara hasta Velázquez que supone la sublimación de dicho modelo. Pero aquí, el hecho de que se trate de retratos de la pareja real formando unidad, hace pensar en que el modelo se encuentra en los retratos ecuestres de Felipe IV e Isabel de Borbón pintados por Velázquez, que, a su vez, continúan el modelo de los de Felipe III y Margarita de Austria, y enlazarían asimismo con la pareja posterior de retratos ecuestres de Carlos II y Mariana de Austria (Cat. PC56 y fig. 207) pintados por Giordano³⁰ que hemos analizado anteriormente.

Pues bien, enlazando o continuando con dichos modelos, el rey cabalga con maestría sobre un caballo en la difícil posición de corveta, ricamente vestido con uniforme militar de gala y corbata a la francesa muy similar a la que luce en el retrato armado del Museo del Greco de Toledo (Cat. PC26), regalo, al parecer, de Maria Luisa a Carlos con motivo de su cumpleaños cuando éste esperaba la llegada de su esposa en Burgos³¹. Sobre la cabeza del monarca, cubierta con un rico sombrero de plumas, aparecen dos angelotes que portan la corona en actitud de ceñirla al monarca, asimismo uno de ellos porta el cetro; atributos de la realeza y el poder que ya hemos visto aparecer en retratos anteriores de Carlos II. Al fondo se observa una escena naval quizá como alusión a la ayuda que la monarquía Católica prestaba al Imperio en su lucha contra los infieles en oriente³². En el ángulo superior izquierdo aparece un trozo de arco iris que también se observa en el retrato de Maria Luisa pero en el ángulo opuesto, con el sentido de cerramiento de la composición formada por ambos retratos. Ese arco iris habría que entenderlo en estrecha relación con la pintura que se colocó entre ambos retratos y que formaba parte del programa; se trataba de *Diana y Venus sosteniendo un ramo de flores*. Todo ello con un evidente sentido alegórico relacionado también con el del arco mismo dedicado a la paz de la que el arco iris es símbolo³³.

El de la reina es de análoga composición pero de disposición opuesta para ser colocados de manera afrontada. Está representada con el magnífico vestido y las famosas joyas de la corona que lució el día de la entrada. Este espléndido vestido se utilizaba sólo en ocasiones de gran importancia, como sin duda lo era ésta y se caracterizaba por su larga cola que llegaba a cubrir la

Iglesia", *AEA*, 1981, n° 216, pp. 427-440; Angulo, Diego, "Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia", *AEA*, 1979, n° 208, pp. 367-404.

²⁹ Zapata Fernández de la Hoz, Teresa y Martínez Gil, Fernando, "Dos retratos reales efímeros de Francisco Rizi", *Carpetania, Revista del Museo de Santa Cruz de Toledo*, 1987, n° 1, pp. 171-183.

³⁰ Zapata Fernández de la Hoz, Teresa, *La entrada en la Corte de Maria Luisa de Orleáns. Arte y Fiesta en el Madrid de Carlos II*, Madrid, 2000, p. 180.

³¹ *Ibid.*, p. 43. A partir de ese momento se introduce la moda francesa con dicha prenda, siendo habitual que Carlos aparezca con ella, en detrimento de la tradicional golilla.

³² *Ibid.*, p. 181.

³³ *Ibid.*, pp. 176-177 y 181 para más detalles sobre este cuadro y su simbología.

grupa del caballo³⁴. Dicho atuendo, disposición y aderezos son muy similares a los que lucen las reinas Margarita de Austria e Isabel de Borbón en los retratos de Velázquez (el de Margarita probablemente no fue pintado por Velázquez aunque sí retocado por éste), así como Mariana de Neoburgo en el de Giordano, lo cual parece reforzar la hipótesis antes comentada, de que los retratos ecuestres de Giordano realicen finalmente un proyecto decorativo anterior, ideado para la entrada de Mariana de Neoburgo.

Es interesante comprobar como en toda esta serie de parejas de retratos reales ecuestres se utilizan idénticos recursos compositivos. Los reyes (Felipe III, Felipe IV y Carlos II) aparecen realizando la corveta mientras que las reinas son representadas en actitud mucho más sosegada, sobre el caballo al paso. Todas estas características hacen evidente el deseo de enlazar con los modelos iconográficos anteriores, realizados todos probablemente con motivo de las solemnes entradas de las diferentes reinas en la Corte, o, al menos, como recuerdo y conmemoración de las mismas³⁵.

Frente a esta posibilidad se coloca la propuesta de Úbeda de los Cobos³⁶ de que la pareja de bocetos ecuestres de Carlos II y Mariana de Neoburgo estuviesen destinados a renovar la iconografía de retrato ecuestre de los reyes en algunos de los espacios representativos de los palacios madrileños, como se había hecho en la “Quadra de Mediodía” con los retratos de las sucesivas reinas consortes. Uno de estos espacios era obviamente el Salón de los Espejos del Alcázar donde existe constancia documental, como vimos, de que colgó un retrato ecuestre de Carlos II, para el que el otro retrato ecuestre de Giordano pudo ser tal vez boceto. Otro de esos espacios era el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, cuya decoración no había sufrido transformaciones desde que fue concluida. Si bien es cierto que el peso representativo había basculado hacia el Salón de los Espejos en detrimento del de Reinos en el reinado de Carlos II, también lo es que en aquel espacio sí podría tener sentido una pareja de retratos ecuestres del matrimonio real, del que carecía el Salón de los Espejos en el que sólo estaban representados los reyes. Es evidente que el programa decorativo y propagandístico de aquella estancia, destinado a glorificar los triunfos de la Monarquía en unas circunstancias políticas muy concretas, estaba completamente obsoleto incluso ya al comienzo del reinado de Carlos II. Este autor justifica la tardanza por parte de los responsables de la propaganda política del reinado de Carlos II, en buscar una renovación de dicho espacio, en la falta de un pintor con la capacidad necesaria para sustituir un conjunto de tanto peso. Sin embargo, de igual manera que en el Salón de los Espejos se actualizaba su decoración con la simple inclusión del retrato ecuestre del monarca reinante, lo mismo podría haberse hecho en el Salón de Reinos sin necesidad de cambiar todo el conjunto, “aprovechando” lo que ya había y sustituyendo, ante la falta de espacio, los retratos de Felipe III y Margarita de Austria por los de Giordano. Sacrificar la presencia de estos monarcas era la opción “menos mala” dentro del concepto de continuidad dinástica en la que Carlos V, Felipe II y, como no, Felipe IV eran referencia obligada e inexcusable. Algo parecido se había hecho,

³⁴ *Ibid.*, pp. 180-181.

³⁵ Gállego, Julian en *Velázquez, op. cit.*, p. 229.

³⁶ Úbeda de los Cobos, Andrés, “Luca Giordano y Carlos II” en *Cortes del Barroco. De Bernini y Velásquez a Luca Giordano*, Madrid, 2003-2004, pp. 77-80.

como veremos, en la bóveda de la escalera de El Escorial, donde de la galería de retratos de monarcas de la dinastía que allí se ven, también falta el de Felipe III.

Por otra parte, no es cierto que no existiese en Madrid un artista con capacidad y calidad para esa empresa. Nos preguntamos porqué nunca se encargó a Carreño una pareja de retratos ecuestres de los reyes destinados a esa renovación iconográfica, y si a Giordano, sobre todo cuando siempre se afirma que siguen muy de cerca los modelos Velazqueños que, sin duda, Carreño conocía mejor que el pintor italiano; y cuando había sido el propio Carreño quien realizara el retrato de Carlos II destinado a la “quadra de mediodía” con la misma intención de actualización de la imagen del rey y, muy probablemente, también el de Maria Luisa de Orleáns para la misma estancia y con idéntico fin. Más aún, cuál es la razón verosímil de que se realizara este encargo a Giordano, en una fecha tan tardía, cuando se contaba con un pintor de Cámara de la talla de Claudio Coello en el momento de la llegada de Mariana de Neoburgo a nuestro país, y en el que se había confiado para la realización de una obra de tan hondo significado para la monarquía como la *Sagrada Forma*.

Si bien es cierto que Giordano era un brillante y rápido pintor y fresquista, razón que determinó su llamada a la corte, deseoso el rey de contar con un pintor capaz de terminar tal cantidad de frescos con gran rapidez; no lo es menos que la calidad como retratistas de Carreño y Coello está fuera de toda duda. No se alcanza a comprender pues, porqué se esperó tantos años para la realización de una pareja de retratos ecuestres de los monarcas. Y, aún admitiendo todo esto, porqué al final no llegaron a realizarse cuando ya se contaba con los bocetos. Es evidente que son múltiples las preguntas sin respuesta y variadas las posibles hipótesis, pudiéndose siempre encontrar grietas en la argumentación, lo que deja de hecho el problema lejos de poder resolverse.

Como llevamos dicho, el retrato de Carlos II y el de su esposa formaban parte del Arco de Santa María, una de las decoraciones efímeras construidas para celebrar la entrada de la nueva reina Maria Luisa de Orleáns en Madrid³⁷. Pues bien, las pinturas que allí debían aparecer fueron contratadas con el pintor Diego González de la Vega³⁸ que, como nos cuenta Palomino³⁹ era discípulo de Francisco Rizi. Sin embargo, dado la cantidad de cuadros que debía pintar, parece lógico pensar que participasen otros pintores⁴⁰. En este contexto no resulta extraño que los retratos de los reyes fueran encargados precisamente a Francisco Rizi que, no en vano, era pintor del rey. Teniendo en cuenta además que recientemente, ante la abundancia de retratos reales “poco respetuosos”, habían aparecido unas disposiciones que prohibían la realización de retratos reales sin la aprobación del pintor de Cámara, puesto que en aquellos momentos (1680) ocupaba Carreño, aunque dicha labor de inspección o supervisión también se encomendó a Rizi, junto con Carreño⁴¹.

Ambos retratos se encuentran situados actualmente en los muros de la escalera del Ayuntamiento de Toledo, donde fueron colocados después de la ceremonia, permaneciendo allí

³⁷ Para todo lo relativo a la construcción y decoración de este arco véase Zapata Fernández de la Hoz, Teresa, *La entrada en la Corte...*, op. cit., pp. 173-187.

³⁸ *Ibid.*, p. 175.

³⁹ Palomino, Antonio, *El museo pictórico...*, op. cit., p. 471.

⁴⁰ Zapata Fernández de la Hoz, Teresa, *La entrada en la Corte...*, op. cit., p. 175.

⁴¹ Lafuente Ferrari, Enrique, “La inspección de los retratos reales en el siglo XVII”, *Correo Erudito*, 1941, pp. 55-58.

desde entonces. Ponz⁴² ya los vio en dicho emplazamiento y los consideró obra de Carreño; pero aunque si identifica correctamente al rey como Carlos II, del retrato ecuestre femenino que hace pareja con él, sólo afirma que se trata de su mujer, sin especificar cual de las dos. Más tarde, Ceán Bermúdez⁴³ vuelve a ratificar dicha atribución y emplazamiento, pero de nuevo sin identificar a la reina. Ramón Parro en su libro sobre Toledo⁴⁴, sigue en la misma línea en cuanto a la atribución, pero si ofrece una identificación de la reina como Mariana de Neoburgo, segunda esposa de Carlos II, incurriendo sin embargo en un error, pues en su pretensión de asignar los cuadros a Carreño cae en el contrasentido de identificar a la reina con Mariana de Neoburgo, casada con Carlos II en 1690, cuando hacía ya cinco años que Carreño había fallecido (lo mismo sucedería para Rizi que falleció el mismo año que Carreño). Posteriormente, Sánchez Cantón, en el libro más famoso sobre los retratos de los reyes⁴⁵ mantuvo la identificación de la reina con Mariana de Neoburgo pero solucionando la contradicción e imposibilidad de fechas señalada anteriormente, con la posible atribución a Claudio Coello. No sería hasta años más tarde cuando Zapata y Gil⁴⁶ demostrarían que los cuadros fueron pintados en realidad por Francisco Rizi y que, por tanto, la reina representada era Maria Luisa de Orleáns⁴⁷, primera esposa de Carlos II, al dar a conocer una carta que el mismo Rizi envió al Ayuntamiento de Toledo en la que incluso se declara pintor de Cámara de Felipe IV, Carlos II⁴⁸ y Don Juan José de Austria⁴⁹. En dicha carta, Rizi asegura también que pintó los retratos por expreso deseo del rey⁵⁰.

De cualquier forma, a pesar de que ya hemos visto que las pinturas del arco se encargaron a otro pintor, es muy probable que precisamente los retratos de los soberanos quedasen fuera de sus obligaciones y que se encargaran a un pintor oficial⁵¹ que, en buena lógica, debería haber sido Carreño que en aquellos momentos ocupaba el puesto de pintor de Cámara. Quizá Carreño demasiado ocupado en las obligaciones que dicho cargo implicaba, dejase la realización de estos retratos a un pintor de sobra conocido por él y que además era pintor del rey amén de desempeñar junto a Carreño la labor de inspección de los retratos reales⁵²; o tal vez dicho encargo responda realmente al expreso deseo de Carlos II como veremos más adelante.

Asimismo en la citada carta, Rizi manifiesta que obsequiaba a la ciudad de Toledo con los cuadros, lo que implicaba que éstos quedaron en su posesión (quizá por decisión del rey) tras la celebración de la ceremonia de entrada y no fueron subastados como sucedió con las demás pinturas y esculturas de los diversos arcos⁵³. Cabría preguntarse entonces porqué los regaló precisamente a la ciudad de Toledo si la ceremonia se llevó a cabo en Madrid. En este sentido,

⁴² Ponz, Antonio, *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, 1787-1794, Edición facsimil, Madrid, 1972, tomo I, p. 222, nota 1.

⁴³ Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario...*, tomo I, p. 267.

⁴⁴ Ramón Parro, Sixto, *Toledo en la Mano*, Toledo, 1897, tomo II, p. 537.

⁴⁵ Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Los retratos de los reyes...*, *op. cit.*, p. 152.

⁴⁶ Zapata Fernández de la Hoz, Teresa y Martínez Gil, Fernando, “Dos retratos reales...”, *op. cit.*, pp. 171-183.

⁴⁷ Dicha posibilidad ya fue apuntada por Hernández Perera, Jesús, “Carreño y Vélazquez”..., *op. cit.*, p. 495.

⁴⁸ Extremo del que no hay confirmación documental.

⁴⁹ Zapata Fernández de la Hoz, Teresa y Martínez Gil, Fernando, “Dos retratos reales...”, *op. cit.*, p. 176.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Zapata Fernández de la Hoz, Teresa, *La entrada en la Corte...*, *op. cit.*, p. 180.

⁵² Véase nota 41.

⁵³ Zapata Fernández de la Hoz, Teresa, *La entrada en la Corte...*, *op. cit.*, p. 180.

dicha donación pudo obedecer a un acto de agradecimiento del pintor hacia esta ciudad que continuó encargándole trabajos que le permitieron subsistir, cuando la reina madre Doña Mariana de Austria durante la regencia prefirió a Carreño⁵⁴, al que incluso otorgó el título de pintor de Cámara en 1671, cuando tan sólo lo era del rey desde 1669, pasando por encima de Rizi que, sin embargo, llevaba mucho más tiempo sirviendo como pintor del rey (desde 1656). Algo que sin duda debió doler a Rizi, como manifestó en una carta dirigida a la regente en 1673 en la que enumeraba los servicios a la monarquía y decía sentirse no recompensado por ello, sino muy al contrario arrinconado, al tiempo que solicitaba una pequeña pensión⁵⁵. Sin embargo, parece que dicho memorial de agravios no obtuvo respuesta⁵⁶ y Rizi fue apartado de los encargos reales en favor de Carreño.

Como es de suponer, todo esto debió enfriar las relaciones con su amigo y compañero durante tantos años de trabajo, por la humillación que supuso su nombramiento⁵⁷. Es entonces cuando la ciudad de Toledo, de cuya catedral era desde 1653 el pintor oficial⁵⁸, le realiza sucesivos encargos que le permiten ir subsistiendo.

Tal vez, dicha postergación se deba al manifiesto odio y enfrentamiento entre la regente Doña Mariana y su peor enemigo, Don Juan José de Austria, del que Rizi, como hemos visto, se declara pintor oficial⁵⁹. De hecho, el hermanastro de Carlos II le realizó varios encargos como el de la capilla del milagro de las Descalzas Reales de Madrid⁶⁰.

Pues bien, dicha enemistad debió repercutir directamente en Francisco Rizi, y la regente le “castigó” apartándole de los encargos regios en favor de Carreño. No será hasta 1680 cuando vuelva a recibir encargos de la Corte y además de importancia. Según indica Pérez Sánchez⁶¹ este retorno del favor real se debió a los deseos de Carlos II de emanciparse de la égida de su madre, lo que explicaría que el monarca le encargue personalmente a él dichos trabajos relevantes y no a Carreño, protegido de su madre. Así, en 1680 pintará estos retratos, posteriormente, en 1683, se le encargará el famoso *Auto de Fe* de 1680, al igual que el *Sitio y Socorro de Viena* y, finalmente, la *Sagrada Forma* para el altar de la sacristía del Escorial que, como sabemos, nunca llegó a concluir porque murió en 1685 mientras preparaba el cuadro.

La existencia de ambos retratos y la segura atribución a Rizi es, como se ha indicado⁶², importante por varias razones. En primer lugar porque son escasos los retratos conservados o conocidos de un pintor como Rizi que trabajó ampliamente como pintor del rey en importantes encargos bajo los reinados de Felipe IV y Carlos II; en segundo por el valor documental que tienen sobre todo el de la reina, pues la muestra exactamente con el vestido, joyas y demás aderezos que lució el día de su entrada; y, finalmente, por su importancia iconográfica, pues suponen, como hemos dicho, la continuidad con modelos anteriores de retrato ecuestre de la

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Simón Díaz, José, “Francisco Rizi, postergado”, *AEA*, 1945, nº 71, pp. 308-309.

⁵⁶ Aunque parece que en 1675 si se le concedió la pensión que solicitaba; véase Camón Aznar, *La pintura española del siglo XVII. Summa Artis*, vol. XXV, Madrid, 1989, p. 442.

⁵⁷ Pérez Sánchez, Alfonso, *Carreño, Rizi, Herrera...*, op. cit., pp. 59-60.

⁵⁸ Pérez Sánchez, Alfonso, *Pintura barroca...*, op. cit., p. 283.

⁵⁹ Pérez Sánchez, Alfonso, *Carreño, Rizi, Herrera...*, op. cit., pp. 85-87.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Pérez Sánchez, Alfonso, *Carreño, Rizi, Herrera...*, op. cit., p. 61.

⁶² Zapata Fernández de la Hoz, Teresa, *La entrada en la Corte...*, op. cit., p. 180.

pareja real, desde Felipe III y Margarita de Austria, pasando por los de Felipe IV e Isabel de Borbón hasta llegar a estos, y enlazar posteriormente con los que pintará Giordano del mismo Carlos II y Mariana de Neoburgo.

1.3. Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia

El otro retrato ecuestre del que hablamos es el que se conserva en el Museo Real de Bellas Artes de Bruselas (Cat. PC55) atribuido a Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia. De nuevo encontramos aquí que el modelo seguido para este retrato es el Felipe IV ecuestre pintado por Velázquez para el Salón de Reinos del Buen Retiro.

Si nos fijamos, resulta fácil advertir como en los primeros años del reinado, cuando Carlos II era todavía un niño, los retratos ecuestres que del monarca se realizaron en esa época como el de Colección privada madrileña (Cat. PC48), el del Museo de Cádiz (Cat. PC49), Colección Arenaza (Cat. PC52) y Monasterio de San Millán de la Cogolla, entre otros; siguen muy de cerca el tipo de retrato ecuestre creado por Velázquez con el del príncipe Baltasar Carlos destinado al Salón de Reinos. Sin embargo, una vez adulto, aunque la fuente de inspiración continúa siendo el gran pintor sevillano, ahora el modelo es el Felipe IV ecuestre pintado por Velázquez también para el Retiro.

2. Luca Giordano y las decoraciones al fresco

2.1. La bóveda de la escalera de El Escorial

Hemos hablado ampliamente de los retratos ecuestres de la época en que Carlos II ya había alcanzado la madurez, dentro de los cuales son de elevada calidad los de Giordano. Sin embargo, para completar la porción de su obra en España que interesa a nuestro estudio, faltaría comentar uno de los encargos más importantes que llevó a cabo en el Escorial: la decoración al fresco de la bóveda de la escalera imperial (Cat. PC67) de la que enseguida nos ocuparemos.

Frente a la imagen de su padre Felipe IV como gran experto y mecenas de las artes, siempre se ha tachado a Carlos II de cierta falta de sensibilidad en este campo y de escasa personalidad en todos los ámbitos de la vida. Sin embargo, es evidente que las dos empresas artísticas más importantes del reinado y aún diría de las de mayor envergadura de todo el siglo junto al palacio del Buen Retiro, que son sin duda las obras llevadas a cabo en el Escorial, fueron realizadas por expreso deseo del Rey, que al menos en esta ocasión sí mostró una enérgica voluntad y determinación. Primero con la decisión de realizar el exvoto religioso-dinástico que suponía *La Sagrada Forma* de Claudio Coello obra cumbre del barroco madrileño; pero sobre todo con la decoración de las partes más importantes de El Escorial que quedaban aún por terminar desde hacía más de un siglo: las bóvedas de la basílica y de la gran escalera monumental. Carlos II había acogido con decidido empeño la tarea histórica de concluir la decoración de El Escorial, lugar emblemático para la dinastía⁶³. Tarea continuada por sus

⁶³ Ferrari, Oreste y Scavizzi, Giuseppe, *Luca Giordano, op. cit.*, pp. 123-126. Citamos por la edición de 1992.

antecesores desde la muerte de su tatarabuelo Felipe II, especialmente por su padre Felipe IV bajo cuyo reinado parece que se intentó que el ya célebre Giordano viniese a España, sin éxito⁶⁴. Aún así, durante el reinado de Felipe IV, Velázquez había trabajado en las obras de acondicionamiento y decoración del edificio, sobre todo en lo que se refiere al palacio⁶⁵ y a la sacristía, redecorada bajo su dirección⁶⁶, y haciendo venir de Italia a los famosos fresquistas boloñeses Mitelli y Colonna quizá no sólo con la intención de decorar el Palacio del Buen Retiro, sino también con la idea de concluir las obras de El Escorial⁶⁷. Pero una vez muertos primero Velázquez y después Felipe IV, de nuevo el trabajo quedó inconcluso, no retomándose hasta muchos años después ya durante el reinado de Carlos II y después de la reconstrucción de los daños causados por el terrible incendio de 1671 que amenazó con la ruina del edificio.

Así pues, responde al deseo y esfuerzo personal de Carlos II el conseguir que Giordano viniera a España con el principal encargo de realizar la magna tarea de pintar las bóvedas de El Escorial.

En un principio se intentó que viniesen a la corte algunos fresquistas italianos de cierto renombre, pero sin éxito. De cualquier forma Carlos II necesitaba un decorador brillante y rápido, capaz de cubrir grandes zonas en poco tiempo y Giordano era la persona idónea, pues era el fresquista más famoso de toda Italia. Por eso también era una jugada política, pues si Carlos II conseguía que viniese el más prestigioso decorador de entre los italianos, precisamente para decorar el edificio simbólico por excelencia de la dinastía; podría sacar algún beneficio en forma de aumento del prestigio y glorificación de la propia monarquía⁶⁸. A través de varios representantes regios en Italia se iniciaron las conversaciones con el artista. No fue fácil conseguir convencerle de que se traslade a España. Por un lado el pintor napolitano impuso importantes condiciones para sí y, sobre todo para su familia, que fueron todas aceptadas por Carlos II que le colmó de favores y honores, a cambio de que se produjese su traslado a España⁶⁹; por otro, el pintor era ya en aquella época un hombre de avanzada edad. Sea como fuere el caso es que Giordano aceptó venir a la corte. Partía de Nápoles en abril de 1692 acompañado de su hijo Niccolò, un sobrino y varios ayudantes, con mil quinientos ducados de plata que le había proporcionado el rey para ayuda del viaje, amén de exención de tasas de equipaje y concederle el oficio y llave de la furriera, pero relevándole del servicio para que así dispusiese de más tiempo para dedicarse a la pintura⁷⁰. De igual modo recibió para su estancia en la corte el sueldo de cien doblones al mes, con casa y coche pagados tanto para él como para sus ayudantes⁷¹. Todas estas mercedes con que el rey favoreció a Giordano y los suyos, son prueba evidente del gran interés personal que tenía Carlos II de que trabajase para él.

Giordano llegó a España en el verano de 1692 con la principal misión de encargarse de la decoración de El Escorial para lo cual, ya a primeros de septiembre, el rey ordena que se traslade

⁶⁴ *Ibid.*, p. 123.

⁶⁵ Mena Marqués, Manuela, "El napolitano Lucas Jordán en El Escorial" en *Los frescos italianos de El Escorial*, Madrid, 1993, p. 205.

⁶⁶ Sullivan, Edward, *Claudio Coello...*, *op. cit.*, apéndice 2, pp. 299-300.

⁶⁷ Mena Marqués, Manuela, "El napolitano Lucas Jordán..." , *op. cit.*, pp. 205-206.

⁶⁸ Ferrari, Oreste y Scavizzi, Giuseppe, *Luca Giordano*, *op. cit.*, p. 123.

⁶⁹ Carr, Dawson, *Luca Giordano at the Escorial: The frescoes for Charles II*, tesis doctoral, Nueva York, 1987.

⁷⁰ Palomino, Antonio, *El museo pictórico...*, *op. cit.*, pp. 501-502.

⁷¹ Mena Marqués, Manuela, "El napolitano..." , *op. cit.*, p. 207.

al monasterio. De la documentación conservada se deduce el enorme interés con que el rey siguió todas las obras, incluso en lo referente a los temas iconográficos que debían pintarse. Asimismo quiso estar informado puntualmente del trascurso y avances en los trabajos, a través de noticias semanales que le enviaban desde El Escorial el prior, fray Alonso de Talavera, así como Cristóbal de Ontañón, ministro del rey, y José del Olmo, mayordomo del real Sitio. Además, parece que el propio rey se trasladó al monasterio en varias ocasiones para comprobar *in situ* la evolución de las obras⁷², si bien sólo hay constancia documental de una visita en marzo de 1693⁷³. Del mismo modo, de la correspondencia entre el prior y el rey a través del secretario personal de éste, don Eugenio de Marbán y Mallea, que cubre todo el periodo que Giordano pasó trabajando en El Escorial, se colige la participación activa de Carlos II, junto al prior fray Alonso de Talavera, fray Francisco de los Santos y el mismo Giordano, en la determinación de los temas iconográficos⁷⁴, sobre todo en lo que se refiere a la escalera, dejando más libertad al prior y Giordano en las bóvedas de la Iglesia⁷⁵. Aunque en ocasiones también en la iglesia fue el propio Carlos II el que indicó con precisión y firmeza qué era lo que debía hacerse o pintarse, por encima de la opinión de Giordano, que debió ceder y plegarse a los deseos del monarca⁷⁶. A este respecto, la meticulosa descripción que de la decoración de las bóvedas, sobre todo de algunas de compleja lectura como la del *Triunfo de la Iglesia Militante*, ofrece Palomino, ha hecho pensar en ocasiones que pudo tener algo que ver en la elaboración del programa iconográfico⁷⁷; negándose sin embargo en otras y considerando que fueron las personas antes mencionadas las que elaboraron y desarrollaron de manera coordinada los temas de los frescos, aunque en ocasiones con cierta improvisación pues no existía un programa preestablecido⁷⁸. Aún hoy no está muy claro el papel que pudo llegar a jugar Palomino en la creación del plan iconográfico de los frescos.

Los trabajos de El Escorial comenzaron por la bóveda de la escalera; esta fue la primera labor realizada por orden del rey en el monasterio. Así, al poco de llegar el pintor a Madrid, el rey encargaba al padre de los Santos y al prior en carta de 28 de julio, que determinasen el

⁷² Palomino, Antonio, *El museo pictórico...*, *op. cit.*, p. 504.

⁷³ Lozoya Marqués de “la pintura al fresco en El Escorial: Lucas Jordán” en *El Escorial. IV centenario de la fundación, 1563-1963*, t. II, Madrid, 1963, pp. 466-467.

⁷⁴ La copiosa correspondencia entre el rey y el prior en que se da cuenta de todos los detalles relacionados con las obras fue publicada por Andrés, Gregorio de, “Correspondencia epistolar entre Carlos II y el prior del monasterio de El Escorial P. Alonso de Talavera sobre las pinturas al fresco de Lucas Jordán (1692-1694) en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de el Escorial*, vol. VIII, El Escorial, 1965, pp. 209-289; véase también a este respecto Lozoya Marqués de “La pintura al fresco en El Escorial: Lucas Jordán” en *El Escorial. IV centenario de la fundación, 1563-1963*, t. II, Madrid, 1963, pp. 466-467; Campos y Fernández de Sevilla, F. Javier, “Las pinturas de la escalera imperial del Escorial. Síntesis iconográfica de la Casa de Austria, microcosmos ideológico y armonía formal” *La Ciudad de Dios*, 1986 vol. 199, nº 2, pp. 253-300; e Id., “La pintura al fresco de Lucas Jordán en el Monasterio del Escorial”, *La Ciudad de Dios*, 1990, vol. 203, nº 1, pp. 69-88.

⁷⁵ Ferrari, Oreste y Scavizzi, Giuseppe, *Luca Giordano*, *op. cit.*, p. 126.

⁷⁶ Ejemplo claro de algunas discrepancias entre el criterio de Giordano y los deseos del rey, lo encontramos en la bóveda de la nave mayor en la que el rey quería que fuese pintado *El juicio final* oponiéndose a ello Giordano. Sin embargo, las órdenes fueron contundentes: “Su Majestad... me manda diga a V. Ra. Se ha de pintar esto y no otra cosa, en que se habrá de conformar precisamente el Sr. D. Lucas Jordán; habiendo declarado Su Majestad en que esto es indispensable y que en otros parajes podrá haber algún arbitrio y cederse en algo al gusto de D. Lucas, además que a Su Majestad le parece le tiene tan puesto en razón que no alterará sobre esta materia, antes será del mismo dictamen”, carta de don Eugenio Marbán al prior fechada el 24 de noviembre de 1693; Andrés, Gregorio de, “Correspondencia epistolar...”, *op. cit.*, p. 251.

⁷⁷ Mena Marqués, Manuela, “El napolitano...”, *op. cit.*, p. 210.

⁷⁸ Ferrari, Oreste y Scavizzi, Giuseppe, *Luca Giordano*, *op. cit.*, p. 126.

programa para los frescos de la escalera, ordenando a Giordano el 31 de agosto que se traslade a El Escorial para dar comienzo de inmediato a las obras⁷⁹. Todo como parte de lo que debía ser la idea general del conjunto: la glorificación de la dinastía tomando como punto de partida la consideración de El Escorial como el templo de Salomón, al mismo Felipe II como Salomón y a Carlos V como David, la glorificación de la Trinidad como resultado de la batalla de San Quintín, los episodios de la vida de la Virgen, etc., consiguiendo un conjunto con coherencia argumental⁸⁰. Como dijimos, el rey quiso estar permanentemente informado de los progresos de las obras, para lo cual el prior le enviaba frecuentemente cartas en las que se daba cumplido detalle de la evolución de las pinturas y que, por ello, constituyen una fuente documental de inestimable valor. Este interés regio hacia todo lo que iba haciendo Giordano, parece que llegó a molestar al pintor por lo que podía suponer de control y desconfianza hacia su labor⁸¹. Si bien quizá no se dudaba de la categoría del artista napolitano, de reconocido prestigio, hecho por lo que precisamente fue llamado a la corte; tal vez si se quería probarle en esta obra antes de encargarle las bóvedas de la iglesia, para ver como se adecuaba al programa iconográfico trazado previamente, al ritmo de trabajo, e incluso a su adaptación personal a otra cultura. Parece evidente que las posibles dudas debían responder a estos presupuestos y no a cuestiones de tipo técnico y formal en las que Giordano, a esas alturas de su carrera, no tenía que demostrar nada. De hecho, parece lógico pensar que si hubiese existido alguna duda en cuanto a su capacidad artística, por otro lado suficientemente probada en amplias decoraciones al fresco, se hubiese elegido un lugar más discreto para despejarlas y no la escalera principal de tan emblemático edificio en la concepción ideológica de los Austrias⁸². De esta labor de supervisión del rey respecto del artista, son testimonio los numerosos bocetos que Giordano realizó para ser presentados a la aprobación del rey, que siempre estuvo complacido y de acuerdo con aquello que se le mostraba⁸³. El tema iconográfico de la escalera es la *Gloria de la Santísima trinidad*⁸⁴, pero con evidentes referencias dinásticas; pues junto a las personas divinas, diversos santos, figuras alegóricas y virtudes, se representan a los dos monarcas por excelencia de la dinastía, el emperador Carlos V y el inspirador de El Escorial, Felipe II, arrodillados humildemente ante la visión celestial⁸⁵; así como alusiones a los triunfos del César, y el friso en el que se da detalle del proceso de creación del edificio por Felipe II tras la victoria de San Quintín, batalla que también aparece pertinentemente narrada. Todo este glorioso pasado se hace entroncar con el presente a través del recurso tan del gusto barroco que mezcla realidad y ficción, representando al monarca

⁷⁹ Lozoya, Marqués de “La pintura al fresco...”, *op. cit.*, p. 460.

⁸⁰ Ferrari, Oreste y Scavizzi, Giuseppe, *Luca Giordano, op. cit.*, p. 127.

⁸¹ Portela Sandoval, Francisco José, “La obra pictórica de Lucas Jordán en el Escorial”, en *El Monasterio del Escorial y la pintura. Actas del Simposium*, San Lorenzo del Escorial, 2001, p. 363.

⁸² Campos y Fernández de Sevilla, F. Javier, “Las pinturas de la escalera imperial...”, *op. cit.*, pp. 264-265.

⁸³ Ferrari, Oreste y Scavizzi, Giuseppe, *Luca Giordano, op. cit.*, p. 126.

⁸⁴ Para la descripción de los frescos de Giordano en El Escorial (tanto la bóveda de la escalera como las de la iglesia) son de fundamental importancia como fuentes primarias el manuscrito del padre de los Santos, *Descripción de las excelentes pinturas al fresco con que la Majestad del Rey nuestro señor Carlos II, que Dios guarde, ha mandado aumentar el adorno del Real monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Real Biblioteca de El Escorial Ms, J-II-3, fols. 225-239, así como la descripción de Palomino, Antonio, *El museo pictórico...*, *op. cit.*, pp. 503-518. De los trabajos actuales remitimos a los mencionados en las notas.

⁸⁵ Parece evidente, y así se ha insistido en señalarlo, que Giordano conocía la célebre *Gloria* de Tiziano y se inspiró en ella, pues la disposición y esquema compositivo es muy semejante y el lienzo se encontraba en aquellos momentos en el monasterio.

reinante, el mismo Carlos II, al que en definitiva se debe la decoración que proporcionaba aún más magnificencia y carga ideológica al edificio, asomado a una balaustrada fingida que rompe las nubes, “inmiscuyéndose” en esa apoteosis celestial, junto a su mujer Mariana de Neoburgo y su madre, la reina viuda Mariana de Austria, a las que parece mostrársela orgulloso⁸⁶.

En carta de 5 de abril de 1693, el prior comunicaba al rey la finalización de las pinturas de la escalera⁸⁷. Es decir Giordano “acabó esta obra en siete meses, que parece no era bastante tiempo para ejecutar los diseños, y borrones, que hizo para ella, así del todo, como de cada grupo de historia particular”⁸⁸. Como apuntamos, el rey quedó muy contento del resultado como bien nos indican el padre de los Santos: “vista por su Majestad esta pintura, la halló tan de su real agrado, que luego tubo orden suyo el Artífice para proseguir con otras”⁸⁹; y Palomino: “lo cual (los frescos) ejecutó muy a la satisfacción, y gusto de Su Majestad, y crédito de Jordán”⁹⁰, por lo que “Con aplausos tan merecidos, se hizo digno Jordán de ascender por esta célebre escala a el cielo de la Iglesia de aquel militante emporio, y celestial emporio: determinando Su Majestad pintase las bóvedas de su excelsa fábrica, que estaban jaharradas de blanco”⁹¹. Así pues, una vez terminado “el experimento”⁹² que había supuesto la pintura de la escalera, se decidió que Giordano continuase la labor de afrescamiento de la parte más noble de todo el monasterio: las bóvedas de la iglesia⁹³.

El resultado de la bóveda de la imponente escalera imperial, es un no menos grandioso y enorme fresco en el que el trasfondo ideológico queda fuera de duda, acorde con la compleja concepción ideológica que suponía el edificio en sí. En este sentido, la propia labor de continuación de los trabajos para la conclusión de El Escorial, se había convertido en una obligación dinástico-moral desde que el propio Felipe II encomendara en su testamento a su hijo y futuros sucesores, la atención en todo lo referente a aquella fundación⁹⁴. Así pues, los frescos de las bóvedas pintados por Giordano desarrollan visualmente toda la compleja teoría político-religiosa sobre la que se sustentaba el poder de la dinastía, y de la que era expresión el mismo edificio que las contenía. Es evidente que la bóveda de la escalera ocupa un lugar central en esa concepción, pues supone una alegoría de la monarquía con claras referencias al propio monasterio. Ésta sería la parte más secular de los frescos pues allí se representan en la Gloria, junto a los personajes sacros, a los dos primeros monarcas de la dinastía, que eran además los más prestigiosos y notables, el emperador Carlos V y su hijo Felipe II que, no en vano, fue el constructor de El Escorial y la referencia a él era obligada. Pero es que además, el mismo fresco se convierte casi en una galería de retratos dinásticos, pues junto a los mencionados, están también representados, en uno de los lunetos, Felipe IV, imitando bronce, y en el simétrico de enfrente, el propio Carlos II de la misma manera. Y finalmente, Carlos II aparece también

⁸⁶ Campos y Fernández de Sevilla, F. Javier, “Las pinturas de la escalera imperial...”, *op. cit.*, p. 287.

⁸⁷ Andrés, Gregorio de, “Correspondencia epistolar...”, *op. cit.*, p. 221.

⁸⁸ Palomino, Antonio, *El museo pictórico...*, *op. cit.*, p. 504.

⁸⁹ de los Santos, Francisco, *Descripción de las excelentes pinturas...*, *op. cit.*, fol. 227v, recogido en Campos y Fernández de Sevilla, F. Javier, “Las pinturas de la escalera imperial...”, *op. cit.*, p. 265.

⁹⁰ Palomino, Antonio, *El museo pictórico...*, *op. cit.*, p. 504.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Ferrari, Oreste y Scavizzi, Giuseppe, *Luca Giordano*, *op. cit.*, p. 126.

⁹³ Para la decoración de las mismas así como todos sus detalles, véanse asimismo los trabajos citados en las notas.

⁹⁴ Campos y Fernández de Sevilla, F. Javier, “Las pinturas de la escalera imperial...”, *op. cit.*, p. 262.

efigiado con su familia en lugar destacado del mismo fresco observando la Gloria, como heredero de tan insigne filiación.

En el centro de la visión celestial está Dios, origen y fin de todas las cosas. Como intermediaria entre la divinidad y la humanidad se encuentra junto a Jesucristo, María, cuyo patrocinio como vimos era seña de identidad de la Monarquía. También interceden ante la divinidad el patrono del Monasterio, San Lorenzo, y, como no, San Jerónimo, a cuyos monjes estaba encargado, así como diversos reyes santos como San Hermenegildo y San Fernando. Más abajo encontramos a los dos monarcas arrodillados humildemente ante Dios ofreciéndole los símbolos de su poder terreno ya que lo han recibido directamente de él. El emperador ofrece las dos coronas, la imperial y la real y Felipe II, le ofrece el mismo orbe como monarca más poderoso sobre la faz de la tierra. En los ángulos de la bóveda se representan las personificaciones de las cuatro virtudes cardinales: la Justicia y la Fortaleza a ambos lados de la balaustrada donde está Carlos II, y la Prudencia y Templanza en los ángulos opuestos. Virtudes que sin duda adornaron el quehacer de los monarcas de la Casa de Austria. En los extremos del eje central de la bóveda vemos dos figuras femeninas, alegorías de la Majestad Regia y la Iglesia Católica, colocadas una frente a la otra. La alusión a la unión indisoluble trono-altar, no puede ser más explícita.

Por todo ello, se hace evidente el deseo de glorificar y exaltar la dinastía de la Casa de Austria. Pero de un modo más en particular, el propio Carlos II se presenta a sí mismo en un lugar destacado del fresco como heredero y continuador de tan excelsa estirpe o, dicho de otro modo, “el presente es digno heredero del pasado”⁹⁵. Aunque como vemos no se trata en pureza de un retrato de Carlos II, su inclusión aquí tiene un significativo valor por varias razones. En primer lugar se pretende destacar el carácter de mecenas y experto en arte de Carlos II, puesto que la venida de Luca Giordano a la Corte respondió a los deseos directos del rey, ansioso por contar con el mejor fresquista del momento para decorar las bóvedas del Escorial. En este sentido resulta significativo que en la escalera principal del monasterio aparezcan representados tanto Carlos II, como su segunda esposa, Mariana de Neoburgo y la reina madre Mariana de Austria⁹⁶ asomados a una balaustrada, en actitud de contemplar la visión que tiene lugar en el centro. Carlos II está retratado con la mano extendida como indicando de quién es heredero y de quién procede la legitimidad de su poder, al tiempo que se lo explica a las dos Marianas. Lo que no queda muy claro es si explica realmente una visión imaginaria o la pintura de Giordano que representa dicha visión, actuando entonces como experto conocedor del arte y mecenas del artista⁹⁷. Es decir, se pretende dejar claro que aquella magna obra que suponía la terminación de El Escorial, había sido posible gracias al mecenazgo de Carlos II que, plenamente consciente de ser un Habsburgo heredero y continuador de tan augusto linaje, daba así cumplimiento como rey a aquella obligación dinástica que Felipe II encargaba a sus sucesores.

⁹⁵ Campos y Fernández de Sevilla, F. Javier, “Las pinturas de la escalera imperial...”, *op. cit.*, p. 287.

⁹⁶ En idéntico orden con el que aparecen retratados en el Auto de Fe de Rizi, lo cual resulta significativo.

⁹⁷ Ferrari, Oreste y Scavizzi, Giuseppe, *Lucca Giordano...*, *op. cit.*, p. 127; Campos y Fernández de Sevilla, F. Javier, “Las pinturas de la escalera imperial...”, *op. cit.*, pp. 253-300; Id., “La pintura al fresco...”, *op. cit.*, pp. 78-82; Portela Sandoval, Francisco José, “La obra pictórica...”, *op. cit.*, pp. 356-363.

En otro sentido se está expresando la visión triunfal y apoteósica de la dinastía austriaca, encarnada en su último representante⁹⁸ incidiendo con ello en una magnificación y exaltación simbólica de la grandeza y la majestad dinástica.

El profesor Antonio Martínez Ripoll planteó una nueva y sugerente interpretación⁹⁹ que, sin entrar en contradicción con la anterior, añade y completa algunos significados. Se refiere ésta a la *Leyenda del Último Emperador*, encarnado claro ésta en la figura de Carlos V, que sería el Emperador de los Últimos Tiempos, el único que bajo su tremendo poder dominaría el mundo entero y sometería a todos los pueblos. La concreción de la misma sería que Felipe II construyó el Monasterio de El Escorial concebido como nueva Ciudad Santa de Jerusalén Celeste en la Tierra, en la que descansaría su padre, el último emperador ungido, consagrado y coronado, en espera del Juicio Final para que éste pudiese al fin subir al monte del Calvario para dar gracias a Dios por todos los favores y beneficios derramados sobre la Monarquía más poderosa sobre la faz de la Tierra; y hacer humilde entrega de los símbolos de su poder terreno pues, no en vano, de Él había salido, y por su única voluntad lo había detentado con tanta grandeza.

2.2. El techo del Despacho del Rey en el Palacio de Aranjuez

Los años de estancia de Giordano en nuestro país fueron fructíferos no sólo en lo referente a El Escorial, sino que desarrolló también otras importantes series de frescos amén de numerosos lienzos. Así, junto a la escalera principal y las bóvedas de la iglesia del monasterio de El Escorial, se conservan otros tres grandes conjuntos de frescos: El Casón del Buen Retiro, la Sacristía de la catedral de Toledo y la Iglesia de San Antonio de los Portugueses. Han desaparecido en cambio los de la Capilla del Alcázar Real, los de Nuestra Señora de Atocha y los salones laterales del Casón. Sin embargo, en ocasiones la providencia y, las más, la casualidad está de nuestro lado y nos permite recuperar obras de arte que se creían perdidas para siempre. Es el caso de los frescos que decoraban la bóveda del antiguo despacho del rey en el Palacio Real de Aranjuez, de los que se tenía constancia documental de su realización por parte de Giordano, pero que se juzgaban perdidos o, al menos, habían caído en el más absoluto olvido. Una reciente restauración de dicho espacio, en el marco de las campañas de restauración de Patrimonio Nacional en el Palacio de Aranjuez, sacó a la luz la bóveda del antiguo despacho del rey¹⁰⁰, nombre con el que se conocía en la época, oculta desde fecha incierta pero posterior al reinado de Carlos III con un cielorraso. La decoración de dicha bóveda es singular porque integra escultura en estuco y pintura al fresco realizada por Giordano después de terminar los trabajos de El Escorial, esto es, hacía 1695. Pero además, las paredes estaban asimismo completamente cubiertas por lienzos de tema mitológico, pintados para esa sala también por Giordano¹⁰¹. Todo este programa decorativo es de enorme importancia a parte de por su carácter inédito, porque se trata de la única decoración profana de esta época que se conserva en uno de

⁹⁸ Y en aquellos momentos todo el mundo era ya consciente de que realmente iba a ser el último.

⁹⁹ Martínez Ripoll, Antonio, "El Escorial apocalíptico, o la Jerusalén Celeste en la Tierra. Cratofanía escatológica del último Emperador", en *El Monasterio de El Escorial y la arquitectura*, San Lorenzo de El Escorial, 2002, pp. 96-98

¹⁰⁰ Sancho, José Luis, "Ianus Rex. Otra cara de Carlos II y del Palacio Real de Aranjuez: Morelli y Giordano en el despacho antiguo del rey", *Reales Sitios*, 2002, n° 154, pp. 34-45. Seguimos su estudio.

¹⁰¹ Jordán de Urries, Javier, "Luca Giordano en el Palacio Real de Aranjuez", *Reales Sitios*, 2004, n° 159, pp. 60-73.

los Palacios Reales. Por otra parte, su iconografía alegórica resulta muy interesante para nuestro estudio pues incluye, en la escena principal al fresco, un sorprendente retrato alegórico de Carlos II como Jano “que constituye el punto culminante en un discurso iconográfico cuya complejidad y riqueza otorga especial interés a este conjunto”¹⁰².

Hemos dicho que esos frescos eran conocidos documentalmente desde antiguo; Palomino cita muy vagamente y de pasada lo que realizó Giordano en Aranjuez sin diferenciar entre pinturas al óleo y al fresco: “Acabadas estas obras (los frescos de El Escorial), se vino Lucas Jordán a Madrid [...] Y en el Palacio de Aranjuez pintó también varios cuadros de historia, y de los Elementos, y Estaciones del Año”¹⁰³. Es más que probable que al hablar de “estaciones del año”, se refiera a las figuras alegóricas que están debajo del retrato de Carlos II y que representan precisamente eso.

Ponz vio, todavía en 1769, la decoración de la sala con los frescos de la bóveda y las pinturas de las salas, siendo mucho más explícito: “La bóveda y friso de una pieza, que llaman el Gabinete antiguo, fueron bravamente pintados por Jordan, y en el medio hay un Jano con otras figuras. Se vén siete cuadros al óleo del expresado Jordán, que representan fábulas, y quatro países de Juan Bautista del Mazo, según la opinión del que me guiaba”¹⁰⁴.

Como hemos dicho, en el medallón central de la bóveda del despacho del rey se representa al dios Jano bifronte, uno de cuyos rostros muestra el perfil de Carlos II (fig. 209), muy similar al que aparece en la bóveda de la escalera principal de El Escorial. En la mano izquierda sostiene el cetro, en la derecha, que corresponde al rostro barbado de viejo, propio del



Fig. 209. *Carlos II como Jano Bifronte*, Luca Giordano. Despacho antiguo del rey, Palacio de Aranjuez (Madrid).

¹⁰² Sancho, José Luis, “*Ianus Rex...*”, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰³ Palomino, Antonio, *El museo pictórico...*, *op. cit.*, pp. 518-519.

dios, una gran llave, atributo principal de esta deidad. Detrás de la figura se observa su templo circular con las dos puertas; y más al fondo se distingue la silueta del orbe. Debajo de Jano, están representadas, de izquierda a derecha, las cuatro estaciones personificadas en Baco, Ceres, Flora y una figura con una lanza que simboliza el invierno, aludiendo así a Jano como deidad del tiempo y como personificación de la potestad soberana cuya sabiduría trasciende el tiempo (las estaciones), pues con sus dos rostros mira al pasado y al futuro¹⁰⁵.

Su cualidad de poder mirar hacia varios puntos a la vez, fue considerada como símbolo de la omnisciencia y omnipresencia divina, así como del completo conocimiento de todos los asuntos, característica esta última que debía ser propia del rey¹⁰⁶. Asimismo, a Jano se le relaciona con una de las virtudes que debían asistir al soberano, la prudencia, figura recurrente en los retratos regios, sobre todo en el grabado. Virtud cuya representación, según Ripa, también tiene dos rostros.

Pero también Jano era el garante de la paz y previsor del porvenir, puesto que con uno de sus rostros mira hacia el futuro. En este sentido, se ha relacionado este retrato con las circunstancias político-dinásticas del momento en que se realizó (la bóveda se pintó entre 1694-1696). Fechas en que se ultimaban los detalles sucesorios habida cuenta de que Carlos II no había tenido ningún heredero directo. Así Carlos II está mostrando con este retrato que ya se ha ocupado de poner a buen recaudo la sucesión de la monarquía, asegurando su continuidad y la indivisibilidad de sus reinos y, por tanto, garantizando su porvenir¹⁰⁷.

Rodean esta imagen central otros cuatro medallones, dos circulares, dos trapezoidales, en los que están representadas al fresco también por Giordano otras cuatro figuras femeninas, alegorías de la Generosidad, la Humanidad, la Severidad y la Clemencia; es decir, de nuevo virtudes propias de los soberanos de la Casa de Austria. Todo este discurso del rey virtuoso se completa y enfatiza por medio de las esculturas en estuco, de Morelli, que representan las cuatro virtudes que se entendían también propias de los monarcas de la Casa de Habsburgo y que las ejercitaron adornando con ellas su labor de gobierno: la Justicia, la Prudencia, la Esperanza y la Caridad¹⁰⁸.

La utilización de la figura del dios Jano es relativamente usual en los programas decorativos del reinado de Carlos II aunque no aplicada directamente a la imagen del rey. Concretamente aparece en las decoraciones efímeras realizadas para celebrar las entradas de las reinas María Luisa de Orleáns y Mariana de Neoburgo en Madrid. En la entrada de la primera, una representación de Jano con cuatro caras y Hércules a sus pies, figuró en el arco de la puerta del Sol¹⁰⁹. En la Mariana de Neoburgo se le representó como dama con una llave en una mano y el cetro en la otra, en un jeroglífico colocado en la puerta de Guadalajara; y en la calle de Platerías se le volvió a representar como Jano con dos caras y dos puertas¹¹⁰.

¹⁰⁴ Ponz, Antonio, *Viaje de España...*, op. cit., tomo I, p. 253.

¹⁰⁵ Sancho, José Luis, "*Ianus Rex...*", op. cit., pp. 36 y 39.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 40-41.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 37 y 40.

¹⁰⁹ López Torrijos, Rosa, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1985, pp. 259-260, 415-416; Zapata Fernández de la Hoz, Teresa, *La entrada en la Corte...*, op. cit., pp. 130, 144.

¹¹⁰ López Torrijos, Rosa, *La mitología...*, op. cit., pp. 259-260, 416.

De igual modo en fecha tan temprana del reinado como 1673, encontramos la figura del dios Jano asociada con Carlos II en un almanaque real (Cat. GC8). Si bien aquí tampoco uno de los rostros adquiere los rasgos del rey, si se insiste sobre el ejercicio de la Prudencia como una de las virtudes que debe ejercitar todo soberano en la toma de decisiones, incluso en la paz y la guerra como aconseja Saavedra¹¹¹. Prudencia que el diplomático asocia, al igual que lo está Jano, con la sabiduría que trasciende el tiempo: “Consta esta virtud de la prudencia de muchas partes, las cuales se reducen a tres; memoria de lo pasado, inteligencia de lo presente y providencia de lo futuro”¹¹².

Por eso de nuevo encontramos aquí la personificación de la Prudencia que se proyecta a través de su espejo en el pequeño Carlos II guiando su labor como rey, como ya habían hecho sus ilustres antecesores que aparecen representados en las medallas. Observamos pues como son múltiples, complejas y desde luego no unívocas, las referencias y significados que podemos encontrar en relación con el dios Jano.

Como hemos ido viendo, este tipo de alusiones a las virtudes del soberano son constantes y recurrentes a lo largo de toda la dinastía, pues su ejercicio legitimaba a los sucesivos monarcas en el ejercicio del poder. Por eso se repiten machaconamente en diferentes asociaciones pero utilizando siempre las mismas figuras o alegorías: la Fe como alusión a la misión fundamental de



Fig. 210. Justus Tiel, *Alegoría de la educación de Felipe III*, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 211. Alonso Sánchez Coello, *El príncipe Don Carlos*, Madrid, Museo del Prado.

los monarcas hispanos como defensores de la misma, la Justicia asociada a la fortaleza necesaria para administrarla, la Prudencia relacionada con sabiduría en la toma de decisiones, etc. Y esto aplicado sobre todo al grabado como medio mucho más popular para difundir y fijar una

¹¹¹ Saavedra Fajardo Diego, *Idea de un príncipe...*, op. cit., pp. 1009-1010.

¹¹² Saavedra Fajardo Diego, *Idea de un príncipe...*, op. cit., p. 413

determinada imagen del monarca. Pues una de las características esenciales del retrato cortesano hispano durante el siglo XVI y XVII, es la ausencia de alegorías expresas¹¹³, que encontramos en contadas ocasiones y casi siempre por artistas extranjeros. Es el caso de flamencos como Justus Tiel (*Alegoría de la educación de Felipe III*, fig. 210) o Rubens (fig. 107); italianos como Parmigianino (*Retrato alegórico de Carlos V*, fig. 15)¹¹⁴, Tiziano (fig. 110) y por supuesto Giordano en el que el empleo de la alegoría es consustancial a su pintura¹¹⁵. Este principio sería válido como decimos para al retrato oficial de los monarcas de ambos siglos hasta el advenimiento de Carlos II, en que observamos una creciente utilización de la alegoría en sus retratos, sobre todo en la parte final del reinado con la llegada de Giordano a la Corte, lo cual nos habla muy a las claras del cambio operado en la imagen del monarca así como de la introducción de nuevos gustos. Una de las pocas excepciones que encontramos de retrato propiamente alegórico por un pintor español, es el del príncipe don Carlos pintado por Alonso Sánchez Coello hacia 1557 (fig. 211) en el que, tras la restauración al que se le sometió con motivo de la celebración de la exposición *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, apareció la visión de la ventana del fondo en la que se observa a Júpiter y un águila que porta una columna. Las referencias dinásticas son elocuentemente explícitas, lo que confiere al retrato su pleno significado¹¹⁶.

Giordano será el último gran pintor del reinado de Carlos II. Aunque permaneció en Madrid durante más de un año después de la muerte del rey, ya no realizaría grandes encargos comparables a la decoración de las bóvedas de El Escorial que son, sin duda, la obra cumbre de Giordano en España y la gran contribución de Carlos II (junto con la Sagrada Forma) a la decoración de El Escorial y en general, al enriquecimiento de la historia de la pintura española¹¹⁷.

3. Un posible retrato de Carlos II en Roma

Querría al menos apuntar aquí la existencia de un posible retrato de Carlos II (fig. 212), que resulta de particular interés debido a los interrogantes que plantea. Dicha efigie se encuentra incluida en forma de medallón, en un lienzo que se conserva en la pequeña y encantadora iglesia romana de Santa Bibiana¹¹⁸, condenada al más absoluto olvido junto a los muros de la estación central de Termini¹¹⁹. Allí, en la única capilla que hay entrando a la derecha, se ven tres lienzos,

¹¹³ Insistimos en la palabra “expresa”, pues como venimos observando, tanto los retratos del siglo XVI como los del XVII, tienen un elevado componente alegórico y simbólico aunque en principio y a “simple vista” no lo parezca; Gállego, Julián, *Visión y símbolos...*, op. cit., pp. 219-232.

¹¹⁴ Existe una variante anónima de este retrato en la que la figura de la Victoria que trae la rama del olivo como símbolo de la paz y la de la palma como imagen del triunfo, ha sido sustituida por una especie de tarima cubierta por un tapete sobre la que descansa la corona imperial; véase Vinçent, Bernard y Bennassar Bartolomé, *España, los siglos de Oro*, Madrid, 1999, pp. 14-15.

¹¹⁵ Serrera, Juan Miguel, “Alonso Sánchez Coello y la mecánica...”, op. cit., pp. 40-43.

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 42-43, nº 18.

¹¹⁷ Gutiérrez Pastor, Ismael, “Luca Giordano en España (1692-1702)”, *Reales Sitios*, 2002, nº 154, pp. 47-63.

¹¹⁸ Tormo, Elías, *Monumentos de españoles en Roma, y de portugueses e hispano-americanos*, Madrid, 1942, tomo II, pp. 115-116.

¹¹⁹ Como tantas veces ocurre en las iglesias de Roma, contiene en su interior tesoros artísticos tales como la escultura de la Santa, realizada por Bernini, o los frescos de Pietro da Cortona y Agostino Ciampelli. Fue restaurada hace

dos de los cuales, los laterales, contienen sendos medallones con retratos. Dicha capilla fue mandada construir, decorar, adornar y proveer de todo lo necesario para la celebración de misas, en 1702 por el presbítero español, clérigo de Santa Maria Maggiore, Francisco de San Juan y Bernedo, estableciendo misas pidiendo por la salud del rey católico así como por la prosperidad de su Monarquía; todo lo cual lo explica una lápida externa situada a la derecha de la capilla¹²⁰. Como veremos esto resulta de fundamental importancia a la hora de intentar esbozar las variadas hipótesis plausibles sobre la identidad del personaje.

Como decimos, en los laterales de la pequeña capilla, hay dos cuadros interesantes para nuestro estudio que muestran sendos medallones con retratos. El de la izquierda representa a *San Juan Bautista, San Juan Evangelista y Santiago el Mayor con el retrato del emperador Leopoldo I*, cuya identificación, en este caso, no presenta ningún problema debido a la inscripción que porta un angelote en la parte inferior (*Hic Leopoldus Hic Est Pietate Augustus: His Terrea, Illa Astris Intulit Imperium*, “Este es Leopoldo, excelso en la fe y en las armas: con éstas ha dirigido el imperio sobre la tierra, con aquella lo ha elevado hasta el cielo”). Ahora bien, mucho más problemático y, quizá por ello, también más interesante, es el cuadro gemelo¹²¹ que hay enfrente. Se representa en éste a *San Carlos Borromeo, San Felipe Neri y San Francisco Saverio*¹²², que amparan el medallón con el retrato de otro personaje importante (fig. 203). En la parte inferior, otro angelote sostiene una especie de filacteria con la inscripción: *Regna Creant reges sed te quo Nomine Dicam Carole Quem Regem Mundus Uterque Facit*, (“Los reinos crean reyes, pero a ti, Carlos, con qué nombre te llamaré a quien ambos mundos hacen rey”). Es aquí donde comienzan las incógnitas. Para Tormo no hay duda de que se trata del segundo hijo varón del emperador, el archiduque Carlos de Austria, pretendiente a la Corona de España, siendo realizados ambos retratos en vida aún del emperador Leopoldo¹²³ (que efectivamente muere en 1705, y, como hemos visto, la capilla se fecha en 1702). Ahora bien, el mismo Tormo se hace eco del tremendo parecido con Carlos II, aludiendo a la proximidad de los rasgos fisiognómicos de los Austrias y reconociendo el uso de la peluca “a la francesa”¹²⁴ que sabemos utilizó Carlos II después de perder mucho pelo tras una de sus



Fig. 212. Anónimo, ¿Carlos II?, ¿El archiduque Carlos de Austria?, Iglesia de Santa Bibiana, Roma.

pocos años; véase Tiberia, Vitaliano, *Gian Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona, Agostino Ciampelli in Santa Bibiana a Roma: i restauri*, Roma, 2000.

¹²⁰ Forcella, Vincenzo, *Inscrizioni delle Chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, tomo XI, Roma, 1877, p. 245.

¹²¹ Ambos miden 237 x 172 cm.

¹²² Vasco Rocca, Sandra, *Santa Bibiana*, Roma, 1983, p. 84. Tormo, Elías, *Monumentos de españoles...*, op. cit., p. 115, apuntaba la posibilidad de que se tratase de San Francisco Javier.

¹²³ Tormo, Elías, *Monumentos de españoles...*, op. cit., p. 115. Equivoca el grado de parentesco, señalando al archiduque Carlos como hermano de Leopoldo I.

¹²⁴ *Ibidem*.

numerosas enfermedades. Por su parte, Vasco Rocca lo identifica, también sin duda, con Carlos II, por lo que según ella la datación de los cuadros no puede superar la fecha de la muerte del soberano español, aduciendo también que las inscripciones que acompañan a ambos retratos se refieren claramente a personas vivas¹²⁵, lo cual, de paso, es más que discutible. Vayamos por partes.

Ante esto se nos plantean varios interrogantes y dificultades que nos ofrecen otras tantas hipótesis, sin que pretendan éstas ser nada más que eso. Sin embargo he de decir que, desde que vi el cuadro en Roma y a pesar de la identificación que hace Tormo, nunca llegué a convencerme de que el que allí aparece efigiado sea afectivamente aquel Carlos, sino nuestro Carlos.

Pero aceptemos por un momento la identificación del retrato con el archiduque Carlos y veamos los problemas que se nos plantean. En primer lugar, y lo más evidente, es que en realidad el retrato no figura el rostro de aquel, sino el de Carlos II. Como hemos visto, incluso Tormo, a pesar de la identificación, reconocía el tremendo parecido con Carlos II. De hecho en los retratos que conocemos del archiduque, su rostro no es, ni de lejos, tan idéntico al de Carlos II, por mucho que se quiera atribuir esta sorprendente semejanza al “aire de familia” como hace Tormo. Por eso no descartamos la posibilidad de que, aunque quizá se le quisiese hacer pasar por el archiduque, el modelo utilizado fuera Carlos II. Quizá existiese algún modelo que pudo ser utilizado para este retrato, no en vano, muy cerca de esta iglesia se encuentra la basílica de Santa Maria Maggiore que, casualmente, era de patronato hispano y en la que incluso hoy día se puede observar una galería de retratos de los monarcas hispanos, entre los que se incluye uno de Carlos II (cierto que de pésima calidad y en nada parecido al que aquí comentamos). Tal vez existió un retrato o un grabado similar de Carlos II¹²⁶ que, por proximidad tanto material o física como de parecido familiar, se decidiese utilizar como modelo para el supuesto retrato del archiduque en Santa Bibiana, a falta de una *vera* efigie del mismo.

Planteemos ahora el supuesto de que se trate de Carlos II y notemos las dificultades que surgen. En este caso hay varios aspectos problemáticos sobre todo por la datación de la construcción de la capilla, la inscripción de la lápida, la misma del cuadro, etc., todo lo cual está estrechamente relacionado entre sí, veamos porque. En primer lugar, como hemos visto, la lápida que hay fuera de la capilla explica quién fue el comitente de la obra ofreciéndonos asimismo la fecha de 1702 y el motivo de su construcción “por la exaltación y salud del rey católico”. En principio esto parece entrar en contradicción con que el retratado sea Carlos II, pues parece un poco absurdo rogar por la salud del rey cuando este ya estaba muerto. Ante esto, sin embargo, caben varias posibilidades. Por un lado que la noticia de la muerte del rey no fuese todavía conocida por el comitente y, precisamente por ello, se ruega por la salud del rey en tan amargo trance. A nuestros ojos actuales en los que la comunicación de masas hace transmisible cualquier información en cuestión de segundos, esto parece imposible, y sin embargo, en la época las noticias no “volaban” como lo hacen en nuestro tiempo. Por otra parte, no resulta tampoco descabellado pensar que la capilla se encargase aún en vida del rey y que la fecha de 1702 se refiera a la de terminación de la obra, en cuyo caso también tendría pleno sentido pedir por la

¹²⁵ Vasco Rocca, Sandra, *Santa Bibiana, op. cit.*, pp. 84-85.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 85.

salud del rey. O incluso que los lienzos estuviesen listos mucho antes que la arquitectura de la capilla, teniendo que esperar a la terminación de la misma para poder ser colocados.

Otra cuestión espinosa es la ambigua inscripción que aparece en el cuadro, que no deja nada claro de quién se trata, pudiéndose plantear varias interpretaciones. Recordémosla: “Los reinos crean reyes, pero a ti, Carlos, con qué nombre te llamaré, a quien ambos mundos hacen rey”. Si se trata de Carlos II, no se entiende la pregunta retórica de “con que nombre te llamaré”, es decir ¿porqué no se incluye el nombre completo de Carlos II y además se habla en futuro?. Si es Carlos II el representado, no había necesidad alguna de pensar en un nombre con el que habría de ser llamado en el futuro.

Por otra parte está el hecho de que diga “a quien ambos mundos hacen rey”, que también se podría traducir por “a quién uno y otro mundo hacen rey”. La cuestión es ¿a que mundos se refiere?. Si se trata del viejo mundo y América, es decir, la titulación habitual como *Hispaniarum et indiarum rex*, tendría sentido que se tratase de Carlos II, pero ¿y si en realidad se refiere a este y el otro mundo, es decir, el más allá, de los que también habla la inscripción del retrato de Leopoldo? (tierra y cielo). Da la impresión pues de que se trata de una persona muerta, a quién se dedica el cuadro; pero no tiene entonces sentido la primera parte de la inscripción.

Dichas incógnitas parecen dar la razón a Tormo en su identificación con el archiduque Carlos. En primer lugar, en la fecha aproximada de realización de los lienzos (esto es, en torno a 1700) no parece tener mucho sentido la inclusión de un retrato del emperador con otro de Carlos II haciendo pareja, cuando ya Carlos II había nombrado heredero al nieto del rey de Francia, en detrimento de los intereses del emperador, que luchaba por los derechos de su hijo a la Corona de España. Por otra parte, aunque en 1702 todavía no había comenzado de modo efectivo la guerra de sucesión, el archiduque Carlos se había perfilado como el oponente claro a Felipe V. En este contexto tendría entonces pleno sentido la inscripción del retrato: se aludiría a la evidente victoria del archiduque Carlos por voluntad divina, preguntándose por el nombre con que será llamado una vez ésta haya sido conseguida y se haya convertido en rey de España.

Y sin embargo, a pesar de todo lo dicho, es evidente que el rostro que vemos en el lienzo es, sin ningún tipo de duda, el de Carlos II.

Respecto al posible autor del cuadro es bien poco lo que conocemos, pues ambos lienzos, que fueron restaurados en los años ochenta, no aparecen mencionados en las guías de la época, lo cual parece indicar el escaso renombre del pintor¹²⁷. La similitud estilística y compositiva entre ambos nos habla de un mismo autor, aunque el retrato de Carlos II, resulta de mejor calidad que el del emperador¹²⁸. Se ha apuntado la posibilidad de que respondan al estilo del pintor palermitano Giacinto Calandrucci¹²⁹, que, después de una inicial formación en Palermo, se trasladó a Roma donde estudió primero con Pietro del Pò, pasando poco después al taller de Carlo Maratti del que se convirtió en uno de sus más fieles discípulos y colaboradores¹³⁰.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 84, nota 83.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 85.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ Sestieri, Giancarlo, *Repertorio della pittura romana della fine dell seicento e del settecento*, vol. Primo, Torino, 1994, pp. 40-42.

4. Un último retrato de Mariana de Neoburgo y otro de Mariana de Austria

De esta época final del reinado no contamos con retratos significativos de Carlos II a excepción de los de Giordano ya comentados. Ya mencionamos los de Jan Van Kessel, a los que podrían añadirse algunos más como el de la colección Abelló, compañero de otro de Mariana de Neoburgo, pero que repiten modelos de sobra conocidos. En este sentido no querría dejar de señalar aunque sea de manera breve, la existencia de un retrato de la reina Mariana de Neoburgo (fig. 213) conservado en el Ayuntamiento de Cervera (Lérida), firmado en 1690 por un poco



Fig. 213. Manuel Arnau, *Mariana de Neoburgo*, Ayuntamiento de Cervera, Lérida.



Fig. 214. Alonso del Arco, *Mariana de Austria*, Toledo, Museo de Santa Cruz.

conocido Manuel Arnau¹³¹. Es interesante no sólo por la estimable calidad del mismo, sino porque añade un retrato de cuerpo entero a la escasa nómina de los mismos que conocemos de la segunda esposa de Carlos II. Sigue el modelo iconográfico del retrato de El Escorial de Coello, pero combinando los elementos accesorios que sostiene en las manos con los de otros retratos; así sujeta un ramillete de flores con la mano derecha, pero cambia el pañuelo habitual de la izquierda por un abanico, que también hemos visto ya en retratos de la soberana.

También me parece interesante comentar aquí, el único retrato con que contamos en estas fechas tan avanzadas de Mariana de Austria, reina madre, viuda y ex-regente, que teníamos un tanto olvidada. Se trata del pintado por Alonso del Arco (fig. 214), de hecho firmado el mismo año de la muerte de la soberana en 1696¹³². Este retrato es importante por varios motivos: es el único de la reina madre que conocemos en estas fechas; confirma la calidad como retratista de

¹³¹ Angulo, Diego, *Pintura del siglo XVII, Ars Hispaniae*, vol. XV, Madrid, 1971, p. 338.

¹³² Galindo San Miguel, Natividad "Alonso del Arco", *AEA*, 1972, nº 180, pp. 378-379, lam. IV

Alonso del Arco que ya le atribuyera Palomino¹³³; e iconográficamente resulta de elevado valor pues, a pesar de seguir lógicamente modelos de retrato de la reina ya conocidos como el de la Colección Harrach de Carreño y el del Bowes Museum de Coello, la iconografía es novedosa enriqueciendo y complicando dichos modelos anteriores con la inclusión de elementos nuevos que no habíamos visto aparecer anteriormente¹³⁴ como la gran custodia que señala la reina y que destaca en el lienzo, y el angelote en la parte inferior, utilizado como recurso para sostener la cartela en la que aparece la inscripción alusiva al comitente de la obra, un desconocido Pedro Sanz. Dicho recurso narrativo es bastante frecuente en Alonso del Arco, y lo volvemos a encontrar en otro retrato, esta vez de Felipe III, en el que le rey aparece arrodillado adorando a la Virgen del Consuelo (Convento de Capuchinos, El Pardo)¹³⁵ y también en el excelente retrato del cardenal Nithard fechado en 1674 (Museo del Prado, Madrid)¹³⁶. La actitud que presenta doña Mariana señalando la custodia con una mano mientras en la otra porta un libro de oración, hace evidente el deseo de mostrarla como mujer profundamente piadosa, aludiendo asimismo a la devoción eucarística, inherente al sentimiento religioso de la Casa de Austria. Pero al mismo tiempo seguimos observando ese característico rostro severo de la reina viuda, que denota una fuerte personalidad y subraya su poder y dignidad.

5. Palomino en el Ayuntamiento de Madrid

Asimismo estimo importante señalar las decoraciones llevadas a cabo por Antonio Palomino¹³⁷ en el Ayuntamiento de Madrid que, aunque de sobra citadas desde antiguo¹³⁸, no son demasiado conocidas. Allí realizó dos intervenciones al fresco; la primera en 1692 cuando pintó una alegoría de la Realeza en el salón de Sesiones, también conocido como salón de verano, y la segunda en 1696 cuando se le encargó decorar al fresco la Capilla¹³⁹.

¹³³ Palomino, Antonio, *El Museo pictórico...*, *op. cit.*, p. 478.

¹³⁴ Pérez Sánchez, Alfonso, *Carreño, Rizi ...*, *op. cit.*, p. 227.

¹³⁵ Galindo San Miguel, Natividad "Alonso del Arco", *op. cit.*, lam. IV.

¹³⁶ Galindo San Miguel, Natividad, en *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya*, exposición itinerante, 2006-2007, nº 38.

¹³⁷ Mucho más conocido por su obra escrita que constituye una de las fuentes primordiales para el conocimiento del arte español, que por su faceta de pintor. Para el estudio general de este pintor aún sigue siendo fundamental el libro de Gaya Nuño, Juan Antonio, *Vida de Acisclo Antonio Palomino*, Córdoba, 1981 (2ª ed.). Mucho más flojo es el de Aparicio Olmos, Emilio María, *Palomino. Su arte y su tiempo*, Valencia, 1966. Para cuestiones referidas a su labor como pintor véase el artículo de Pérez Sánchez, Alfonso, "Notas sobre Palomino pintor", *AEA*, 1972, nº 179, pp. 251-269. Para su faceta de grabador es imprescindible el artículo de Martínez Ripoll, Antonio, "Antonio Palomino, grabador", *AEA*, 1981, nº 214, pp. 185-190.

¹³⁸ Ceán Bermúdez, Agustín, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, Madrid, 1965 (edición facsímil, 1800), tomo IV, p. 39, menciona las pinturas al fresco realizadas por Palomino en el oratorio del Ayuntamiento, incluyendo los retratos de Carlos II y Mariana de Neoburgo (no las del Salón de Sesiones).

¹³⁹ Izquierdo Expósito, Violeta, "Pinturas murales de Antonio Palomino en la Capilla del Ayuntamiento de Madrid (1696)", *Anales del Instituto de Estudios madrileños*, 1996, tomo XXXVI, pp. 65-74.

La decoración del salón de sesiones se comenzó en 1692, poco después de haberse terminado su construcción. La adjudicación de la pintura debió someterse a la opinión de un jurado que examinaría los distintos proyectos que se presentasen, de entre los cuales eligieron el de Palomino como se observa en el documento del encargo: “ En la Villa de Madrid a diez y seis dias del mes de henero, año de mill seiscientos y nobenta y dos, los Señores Don Francisco Ronquillo, Corregidor della, Don Thomas de Ocaña y Don Sebastián Joseph Vizente de Borja, Regidores Comisarios de la obra de las Casas del Ayuntamiento de esta dicha Villa Dijeron que habiendose discurrido se pinte el nuebo salon que se ha hecho donde se an de celebrar los Ayuntamientos, se mandaron hacer diferentes modelos y habiendose visto uno hecho por Don Antonio Palomino, pintor de Su Majestad, se a elegido y habiendose tratado de ajuste con el suso dicho se a hecho de que ejecutara el pintado del çielo



Fig. 215. Antonio Palomino, *Apología de Carlos II*, techo del Salón de Sesiones del Ayuntamiento de Madrid.

de dicho salon según y como muestra el dicho modelo por precio de nueve mil reales de vellon que se han de pagar como fuere ejecutado el dicho pintado”¹⁴⁰. La respuesta de Palomino fue rápida, pues tres días más tarde se comprometía con el Ayuntamiento a realizar las pinturas encargadas¹⁴¹.

Como hemos indicado, Palomino se ocupó primero de la decoración del Salón de Sesiones; se ha especulado con la posibilidad de que Palomino consultase los diseños que había realizado con su maestro, Claudio Coello, todavía vivo, y con su amigo Teodoro Ardemans que intervino para que se finalmente se le encargaran a Palomino los trabajos¹⁴².

Palomino pintó un techo con un fingido artesonado que dota de gran profundidad a todo el conjunto. En el centro se abre un espacio a modo de gran medallón lobulado en el que se representa una apología o glorificación de Carlos II (fig. 215). En la parte inferior, sobre unas nubes que desbordan el fingido marco, aparece una figura femenina que se lleva la mano al

¹⁴⁰ Recogido en Fernández Talaya, M^a Teresa, *Los Frescos de Palomino en el Ayuntamiento de la Villa de Madrid*, Madrid, 2001, p. 25.

¹⁴¹ *Ibid.*, pp. 25-26.

¹⁴² *Ibid.*, p. 28.

pecho y que muy probablemente se trate de la personificación alegórica de la ciudad de Madrid que permanece siempre fiel a su rey; a su lado tiene los animales simbólicos habituales de la casa de Austria, el águila que sostiene en su pico una corona de laurel y lleva el cetro en una de sus garras, y el león que sostiene en alto la espada y porta en la otra pata la corona; entre ambos animales, el orbe¹⁴³. Más arriba, a la derecha, un grupo de angelotes volantes portan una corona de laurel y hojas de palma y, al otro lado, otros dos sostienen un medallón con el escudo de la villa de Madrid. En diagonal cruza la composición una filacteria que sujeta uno de los ángeles con la inscripción MANTUA SUM. TUA SEMPER ERO Q. TUA DICAR OPORTET (“Mantua soy, tuya siempre seré y es justo que se proclame”). En la parte superior izquierda dos amorcillos sostienen el escudo de Castilla y León y a la derecha, otros dos angelitos portan un medallón del que cuelga el Toisón de Oro, y en el que está el retrato de Carlos II con atuendo militar muy similar a como aparece en el famoso pintado por Carreño de la Casa del Greco, con la banda roja y el pañuelo o corbatín al cuello. El retrato del rey está realizado al óleo sobre lienzo y posteriormente inserto en el fresco; dicho sistema lo utilizará igualmente Palomino para los retratos de los reyes que aparecen en la Capilla. El Ayuntamiento encargó también en este momento a Palomino un retrato de Carlos II para presidir el salón, que posteriormente se fue cambiando por el del monarca reinante, ocupando ahora su lugar uno del rey Don Juan Carlos I¹⁴⁴; tanto la pintura del techo del salón como el cuadro le fueron pagados a Palomino en junio de 1692¹⁴⁵. Ignoramos si se conserva aún dicho retrato y, en caso afirmativo, donde se encuentra, asimismo desconocemos el aspecto que pudo tener; presumiblemente de cuerpo entero y, a juzgar por el del medallón, quizá fuese similar a este y, por tanto, seguiría los modelos de Carreño. De conservarse, sería de gran valor, pues son inexistentes, salvo estos del Ayuntamiento, los retratos de Carlos II pintados por Palomino. Incluso en alguna ocasión¹⁴⁶ se ha llegado a dudar, con razón, de la atribución total y segura a Palomino del retrato del rey que observamos en la actualidad en el techo del salón de sesiones, pues ha sido muy alterado debido a las sucesivas y excesivas limpiezas y restauraciones que ha sufrido, la primera ya en fecha tan temprana como 1732, después en 1872, otra en 1914¹⁴⁷, y la última en 1985 cuando se restauró todo el salón, incluidas las telas que cubren las paredes¹⁴⁸.

El techo se completa con la representación de las alegorías recurrentes en relación con los soberanos: la Fe, la Justicia, La Fortaleza, La Templanza, la Verdad, la Ley¹⁴⁹.

Como dijimos la segunda intervención que acometió Palomino en el Ayuntamiento fue la decoración completa de los muros y techos de las tres piezas que componen el antiguo oratorio. Es evidente que el Concejo madrileño debió quedar satisfecho con el trabajo del pintor, pues decidieron volver a contar con sus servicios en 1696 para finalizar los planes de renovación de la Casa del Ayuntamiento, materializada ahora en la decoración de la capilla u oratorio. Como

¹⁴³ Animales simbólicos y atributos que ya nos son de sobra familiares. Recuérdense al respecto los retratos infantiles de Herrera Barnuevo.

¹⁴⁴ Fernández Talaya, M^a Teresa, *Los Frescos de Palomino...*, op. cit., pp. 30-33.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 33., Archivo de San Ginés. Sisas. Leg. 3 fol. 710.

¹⁴⁶ Martínez Ripoll, Antonio, “Antonio Palomino, grabador”, *AEA*, 1981, n^o 214, p. 190.

¹⁴⁷ Al parecer sólo de las pinturas del oratorio; Fernández Talaya, M^a Teresa, *Los Frescos de Palomino...*, op. cit., p. 58.

¹⁴⁸ Fernández Talaya, M^a Teresa, *Los Frescos de Palomino...*, op. cit., pp. 28 y 33.

¹⁴⁹ Izquierdo Expósito, Violeta, “Pinturas murales...”, op. cit., p. 66.

corresponde a un espacio sagrado, aquí los temas a desarrollar serán de carácter religioso frente a lo profano y alegórico del Salón de Sesiones, pero coincidiendo en la inclusión del retrato del rey que, en este caso, se convertirá en una pequeña galería dinástica con la inclusión también de retratos de los reyes inmediatamente anteriores amén de otro de la esposa de Carlos II. Este espacio presenta una planta alargada constituida por tres estancias sucesivas y unidas entre sí. La pieza central está cubierta por una cúpula sobre pechinas y las otras dos por bóvedas. La totalidad de los muros y techos están cubiertos con frescos realizados por Palomino; profusa decoración con multitud de escenas y personajes¹⁵⁰ que el pintor fue capaz de realizar en un espacio arquitectónico reducido¹⁵¹.

Pues bien, en el arco de paso de la primera estancia a la pieza central y formando parte del ornato, se encuentran unos tondos fingidos con los retratos de Felipe III, Felipe IV (ambos en la cara interna del arco), Carlos II y su segunda esposa, Mariana de Neoburgo (fig. 216) realizados todos al óleo sobre lienzo y después encastrados en el muro; colocados bajo la representación de las tres virtudes teologales, Fe, Esperanza y Caridad¹⁵², haciendo referencia quizá al ejercicio de las mismas por tan católicos monarcas.

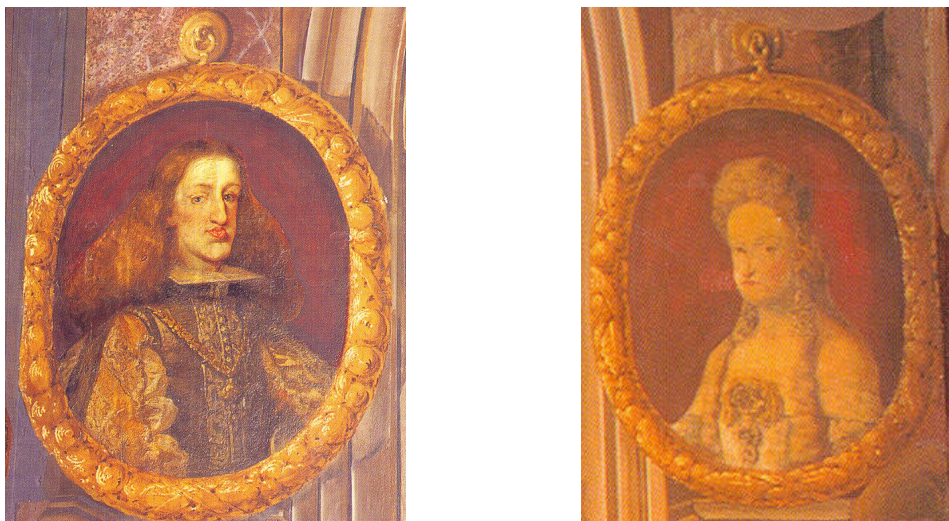


Fig. 216. Antonio Palomino, *Carlos II y Mariana de Neoburgo*, Capilla del Ayuntamiento de Madrid.

Como ya advirtió el profesor Martínez Ripoll¹⁵³, los retratos del abuelo y padre de Carlos II, están tomados, como resulta lógico, de alguno del entorno de Pantoja de la Cruz y Velázquez respectivamente. En lo que respecta a los de Carlos II y Mariana de Neoburgo es evidente que se encuentran estrechamente relacionados con los modelos de Claudio Coello, sobre todo el del rey que sigue fielmente el modelo creado por Coello con el retrato del Städeslches de Francfort, hasta el punto de que podría considerarse casi una copia del mismo; no en vano, Palomino se formó primero en el estilo de Claudio Coello, al que después “traicionó” asumiendo los modos

¹⁵⁰ Para una descripción completa de las pinturas véanse Izquierdo Expósito, Violeta, “Pinturas murales...”, *op. cit.*, p. 67-72 y Fernández Talaya, M^a Teresa, *Los Frescos de Palomino...*, *op. cit.*, pp. 53-57.

¹⁵¹ Gaya Nuño, Juan Antonio, *Vida de Acisclo Antonio Palomino*, *op. cit.*, pp. 266-267.

¹⁵² Izquierdo Expósito, Violeta, “Pinturas murales...”, *op. cit.*, p. 70.

¹⁵³ Martínez Ripoll, Antonio, “Antonio Palomino...”, *op. cit.*, p. 188.

“superficiales” de Giordano al que dedica elogiosas palabras en su biografía, frente a algunos agrios comentarios sobre la personalidad de su maestro ya muerto¹⁵⁴. La poderosa influencia que ejerció en él Luca Giordano, al que Palomino observó largo y tendido mientras pintaba las bóvedas de El Escorial, se hace notar en estos frescos, bien diferentes del estilo mostrado por Palomino en los del salón de sesiones pintado cuatro años atrás, antes de la llegada del “insigne” Giordano a la Corte.

Según indicamos son escasísimos los retratos conocidos realizados por Palomino y más aún de los reyes, de los que tan sólo nos consta la existencia de éstos del Ayuntamiento, lo cual resulta un tanto chocante en un pintor del rey como Palomino (aunque nunca llegó a serlo de Cámara) que tuvo gran predicamento ante Carlos II. Parece razonable pensar que Palomino debió cultivar el género del retrato cortesano con mayor asiduidad; prueba de ello son algunos ejemplares de retratos de los monarcas de los que tenemos constancia documental de su existencia pero que han desaparecido. Es el caso de una pareja de retratos de los reyes Carlos II y Mariana de Neoburgo que estuvieron en el patio del Hospital Real de Nuestra Señora del Buen Suceso o de la Corte, en Madrid, pintados por un discípulo en 1693, según diseños suyos¹⁵⁵.

Dada esta carencia de retratos reales pintados por Palomino conocidos o conservados en la actualidad¹⁵⁶, resulta de gran interés una lámina dada a conocer por el profesor Martínez Ripoll¹⁵⁷, en la que se representa a Carlos II rodeado de las figuraciones alegóricas de la Música y la Poesía (fig. 217). Es autógrafo de Palomino, pues se encuentra firmada y fechada en la parte inferior, al centro, dentro de una cartela: “Ant, Palomino, & Velasco fbt. Matriti 1694”. El retrato en busto del rey aparece dentro de un medallón coronado y acompañado de las personificaciones indicadas. Este



Fig. 217. Antonio Palomino, *Carlos II entre la Música y la Poesía*. Ilustración del libro de Francisco Guerau *Poema Harmónico, compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española*, Madrid, 1694.

¹⁵⁴ “Era Claudio de un genio muy podrido, y recóndito, y no sé, si diga, envidioso [...] Era en su trato desabrido, y poco amistoso”, Palomino, Antonio, *El museo pictórico...*, op. cit., p. 459.

¹⁵⁵ “En 93 trazó D. Antonio (Palomino) lo que un discípulo suyo pintó de claro obscuro en el patio del hospital del Buensuceso, cuyos asuntos son elogios del emperador Carlos V y retratos de Carlos II y de su muger”; Ceán Bermúdez, Agustín, *Diccionario Histórico...*, op. cit., tomo IV, p. 33.

¹⁵⁶ Asimismo, debió realizar algunos retratos de otros monarcas anteriores como los de Carlos V (como acabamos de ver lo menciona Ceán) e Isabel de Portugal también del Hospital Real de la Corte; e igualmente del monarca inmediatamente posterior a Carlos II, Felipe V, del que continuó siendo pintor del rey. De hecho existe un retrato de Felipe V en el Convento de la Encarnación atribuido a él, autoría que resulta muy discutible; así como otro de su primera esposa, Isabel de Farnesio que fue vendido en Londres como Isabel de Valois. De igual modo también se ocuparía de retratos de familias nobiliarias; existe constancia de uno, autógrafo, de doña Francisca Morquecho, cuya localización nos es desconocida. Véase Martínez Ripoll, Antonio, “Antonio Palomino...”, op. cit., pp. 188-189.

¹⁵⁷ Martínez Ripoll, Antonio, “Antonio Palomino...”, op. cit., pp. 185-190.

retrato está firmado sólo dos años después del que se encuentra en el techo del salón de sesiones del Ayuntamiento y en ambos le vemos con idéntico atuendo, es decir, coraza, banda de general y corbata a la francesa. Resulta curioso advertir como mientras en estas dos composiciones profanas y alegóricas Palomino prefirió una indumentaria de carácter militar, en la capilla se optó por una vestimenta “cortesana”, quizá mucho más decorosa y acorde con un espacio sagrado, en el que el modelo militar parecería inapropiado.

La existencia de esta estampa con el retrato del rey es de gran importancia en un doble sentido, pues por un lado nos da a conocer una faceta anteriormente desconocida del pintor y famoso tratadista; y por otro nos ofrece un ejemplo autógrafo de retrato regio y, por ello, de inestimable valor. Género del que, como hemos visto, son contadas las muestras con que contamos de este pintor, bien por destrucción, desconocimiento o no identificación¹⁵⁸.

6. Los retratos esculpidos de Carlos II

6.1. El retrato ecuestre de Giovanni Battista Foggini

No podríamos ni queremos finalizar nuestro largo recorrido por el retrato oficial o de Estado del reinado de Carlos II, sin mencionar, aunque sea de manera un tanto sucinta debido a su escasez, los retratos esculpidos que conocemos del rey; ejemplos contados, como digo, frente a lo que había sido práctica habitual de reinados anteriores. En este sentido son numerosísimos y muy significativos los retratos esculpidos de Carlos V y Felipe II, y, aunque menos numerosos, también igualmente elocuentes los de Felipe III y Felipe IV, sobre todo en lo que se refiere al retrato ecuestre¹⁵⁹. En el caso de Carlos II, quizá la escultura más importante y conocida es el pequeño retrato ecuestre del Prado realizado por el florentino Giovanni Battista Foggini en bronce dorado¹⁶⁰ (fig. 218). Representa al monarca fuertemente idealizado y con un carácter heroico vestido al modo clásico, casi como si de un emperador romano se tratase, sosteniendo con la diestra el bastón de mando y con la izquierda las riendas, obligando al caballo a realizar la corveta. Esta escultura estuvo en principio atribuida a Bernini, hasta que se descubrió un documento en el que se mencionaba no sólo el autor, sino también el comitente. Fue encargada a Foggini en 1690 por monseñor Giuseppe Archinto y traída después y regalada a Carlos II por él mismo, cuando vino a ocupar su puesto como nuncio de Su Santidad en 1698. Parece que se había convertido en costumbre relativamente frecuente, regalar a los reyes retratos ecuestres suyos, en versión reducida respecto de los de gran formato que se veían en otros lugares. Es el caso por ejemplo de Felipe IV que recibió en 1651 un retrato suyo a caballo realizado en oro; también otro pequeño en bronce¹⁶¹.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 188.

¹⁵⁹ Una visión general y muy útil del panorama escultórico en la época de los Austrias se encuentra en Martín González, Juan José, *El escultor en palacio (viaje a través de la escultura de los Austrias)*, Madrid, 1991.

¹⁶⁰ Figuró con el nº 50 en la exposición *Mil años del caballo en el arte hispánico*, Sevilla, 2001 y con el 5.4 en *Cortes del Barroco...*, *op. cit.* Sobre esta escultura véase asimismo Martín González, Juan José, *El escultor en palacio...*, *op. cit.*, p. 260 y, sobre todo, Coppel Aréizaga, Rosario, *Museo del Prado. Catálogo de la escultura de época moderna. Siglos XVI-XVIII*, Madrid, 1998, nº 41, donde se da detalle de la bibliografía sobre la escultura.

¹⁶¹ *Cortes del Barroco...*, *op. cit.*, p. 216.



Fig. 218. Giovanni Battista Foggini, *Carlos II a caballo*, Madrid, Museo del Prado.

El pequeño bronce de Foggini se describe en el inventario de 1700 como existente en la galería del Cierzo del viejo Alcázar en los siguientes términos: “Una peana de ebano quadrada prolongada Con resaltos en las esquinas de cosa de tres quartas de alto adornada con quattro figuras en las esquinas de todo Relieve de bronce dorado que representan la Herejia Con cadenas Y dos escudos, el Vno de la fachada principal de Vna piel de Leon Con letrero Y Vn muchacho Con Una Corona y en el otro del testero Un muchacho Con Vn letrero Y en los Costados dos tarjetas de trofeos de Guerra y ençima de dicha Peana Un Cauallo de cosa de tres quartas de largo y el Señor Rey Don Carlos Segundo (que estta en gloria) a cauallo Con espada baston Y banda todo de bronce dorado y tasado por los dichos plateros y escultor en çinco mill doblones”¹⁶².

La estatua debió permanecer en el Alcázar de donde, afortunadamente, se salvó del incendio que lo destruyó en 1734, aunque sufriendo sus efectos, pues

debió ser entonces, bien como consecuencia directa de las llamas, bien por el atropello y las prisas con que debieron ser tratados los objetos con el fin de salvarlos del fuego, cuando perdió la magnífica peana original que se mencionaba en el inventario de 1700. Así lo atestigua la relación de objetos salvados del incendio en donde figura del siguiente modo: “un cavallo de cosa de tres cuartas de largo y el Señor Rey Don Carlos 2º encima con espada baston y banda. Todo de bronce dorado sobre peana cubierta de ebano cuadrada prolongada y faltan los resaltos que tenia según el Inventario Antigo”¹⁶³.

Años después Ponz, al describir el Salón del Trono del nuevo Palacio Real, indica: “de este mismo Autor (Lorenzo Bernino) es la estatuilla equestre de bronce dorado, que representa á Carlos II”¹⁶⁴, que con toda probabilidad se trata del ecuestre de Foggini. Es a partir de entonces cuando comienza el mito de la atribución al insigne escultor, pues incluso Pedro Michel, escultor de Cámara, al realizar el inventario de 1789, la incluye como “una estatua ecuestre de Carlos 2º vestido a lo eroico y el caballo a galope, dorada a molido, alto dos pies y tres octabos, está sobre una peana de madera dorada. Su autor el cavallero Bernino”¹⁶⁵.

En un momento indeterminado salió del Palacio Real para ir a parar al Museo del Prado, donde aparece en el catálogo de 1933 como anónimo Napolitano en relación con la escultura de

¹⁶² Fernández Bayton, Gloria, *Inventarios Reales...*, op. cit., tomo I, p. 150, nº 106. Martín González, considera como dos obras diferentes ésta descrita en los inventarios reales, que él da por perdida y seguramente procedente del ámbito italiano, y el retrato ecuestre de Foggini; véase Martín González, Juan José, *El escultor en palacio...*, op. cit., pp. 259-260.

¹⁶³ En Niño, Felipa, “Bernini en Madrid”, *AEA*, 1945, nº 69, p. 157.

¹⁶⁴ Ponz, Antonio, *Viaje de España...*, op. cit., tomo VI, p. 28.

¹⁶⁵ En Niño, Felipa, “Bernini en Madrid”, op. cit., p. 157.

Giacomo Serpotta¹⁶⁶. Sin embargo, fue publicada tiempo después como obra de Bernini, siguiendo sin duda a Ponz, identificando la obra del Prado con aquella que aparece en los inventarios reales¹⁶⁷.

Fue muchos años después cuando se descubrió un documento en el Archivo Nacional de Florencia en el que se describe una obra de Foggini con el *Cavallo in parata di corvetta con sopra una figura vestita all'eroica di Carlo II, Re delle Spagne. Bronzo dorato. Basa d'ebano con quattro medaglioni e quattro schiavi*¹⁶⁸.

Baldinucci, en la vida dedicada a Foggini, ofrece también precisos y valiosos datos no sólo sobre el aspecto y el autor de la obra, sino también acerca del comitente de la misma y las circunstancias de su llegada a Madrid: *Dell'anno 1698 essendo Monsig. (Giuseppe) Archinto nuncio alla corte di Toscaza stato poi promosso a quella di Spagna, volendo regalare S. Maestà secondo il solito degl'altri fecce gettare in bronzo dorato dal nostro Foggini un Cavallo in parata di Corveta d'altezza d'un braccio e mezzo in circa con sopra una figura vestita all'eroica che rappresentava il ritratto di Carlo 2º Re delle Spagne, il tutto posato sopra una base d'ebano ornata di bellissimi rapporti coll'aggiunta di quattro modiglioni che adornato le quattro cantonate sopra i quali vedendosi quattro schiavi in così varie e belle attitudini, che congiunti al restante dell'opera la rendono in ogni sua parte perfecta*¹⁶⁹. Este testimonio, junto con la evidencia documental del archivo de Florencia, permitió asignar el bronce, sin mayores especulaciones posibles, al escultor florentino Giovanni Battista Foggini, que lo realizó en 1690 por encargo del nuncio Archinto. Años más tarde, al ser nombrado nuncio de Su Santidad en Madrid, lo trajo con él para regalárselo al rey Carlos II, siguiendo lo que parece se había convertido en costumbre, según nos indica claramente el texto antes reproducido.

6.2. El monumento ecuestre a Carlos II en la Ciudad de Mesina y el boceto para el mismo de Giacomo Serpotta

No es cierto sin embargo, como se ha dicho, que Carlos II nunca llegara a tener un gran retrato ecuestre esculpido como los de su abuelo y padre¹⁷⁰. Bien es verdad que este existió, curiosamente, en Italia y no en España. Se trata del monumento ecuestre de Carlos II que estuvo colocado en la plaza del *Duomo* de la ciudad de Mesina, en el espacio que antes de la revuelta

¹⁶⁶ Lorente Junquera, Manuel, "Sobre el bronce de Bernini en el Prado", *AEA*, 1959, nº 88, pp. 281-282.

¹⁶⁷ Niño, Felipa, "Bernini en Madrid", *op. cit.*, pp. 156-160. Señala la dependencia de esta supuesta obra de Bernini con uno de los dos famosos retratos ecuestres realizados por él: el Constantino del Vaticano; así como con los retratos de Carreño, uno de los cuales enviado a Roma, según esta investigadora, debió servirle de modelo. Lorente también consideró la obra del Prado como de Bernini, aunque matizando ciertos aspectos e indicando la atribución hecha en el propio museo que, sin embargo, Niño obvia.

¹⁶⁸ Lankheit, Klaus, *Florentinische Barockplastik: die Kunst am Hofe der letzten Medici, 1670-1743*, Munich, 1962, doc. 48, en Coppel Aréizaga, Rosario, *Museo del Prado. Catálogo de la escultura...*, *op. cit.*, p. 132.

¹⁶⁹ En Coppel Aréizaga, Rosario, *Museo del Prado. Catálogo de la escultura...*, *op. cit.*, p. 132. Esta investigadora reproduce el texto de Baldinucci tomándolo de Lankheit, Klaus, *Florentinische...*, *op. cit.*, p. 233-235. Sin embargo debo indicar que en la edición que yo he podido manejar, no se encuentra por ningún sitio tal referencia; Baldinucci, Filippo, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua per la quale si dimostra...*, Firenze, 1845-1847, (1974-1975).

¹⁷⁰ Cortes del Barroco..., *op. cit.*, p. 216.

antiespañola había ocupado el palacio del Senado, que fue derruido¹⁷¹. Toda la historia en como la estatua fue gestada y erigida constituye un ejemplo de la excesiva represión ejercida por el virrey, Francisco de Benavides, conde de Santisteban, una vez sofocada la revuelta de la ciudad contra la dominación española (1674-1678). Así pues, la escultura ecuestre de Carlos II, colocada en el corazón mismo de la ciudad después de la fallida rebelión, venía a conmemorar permanentemente ante los mesineses la victoria y poderío de la Monarquía Católica, así como exaltar el dominio español. Lo cual se hizo de un modo tan humillante para los mesineses que fue determinante en la destrucción de la misma menos de dos siglos después de su colocación.

La derrota de la revuelta supuso el fin de la autonomía política de Mesina siendo abolidos todos sus privilegios, así como la Universidad, las Academias y la orden de los caballeros de la *Stella*¹⁷². De igual modo, su ceca fue trasladada a Palermo y, sobre todo, quizá el acto más cargado de simbolismo, fue que el virrey ordenó la completa destrucción del palacio del Senado que se encontraba enfrente del *Duomo*, lo cual efectivamente se realizó en 1679. Parece que incluso se ordenó arar el terreno que había ocupado y cubrirlo de sal con el fin de que ni tan siquiera la hierba pudiese crecer allí donde los mesineses habían tenido el edificio que representaba físicamente sus derechos políticos y civiles. Es evidente que el acto se encontraba cargado de un profundo simbolismo muy hiriente para los mesineses. Pero aún es más, porque precisamente en el solar que ocupara el palacio senatorial, el virrey proyectó erigir una plaza¹⁷³ que debía acoger un monumento ecuestre de Carlos II aplastando la hidra, símbolo de la ciudad y de la revuelta. Un paso más en la ofensa y sometimiento hacia la ciudad rebelde lo constituye el modo en como se obtuvo el bronce necesario para la realización de la escultura, pues éste provenía de la gran campana del *Duomo*, utilizada durante siglos como medio de convocar a los mesineses constituyendo, por tanto, otro símbolo ciudadano. La campana fue hecha pedazos y enviada a Palermo donde sirvió para fundir la estatua.

Todas las noticias referentes a dicho monumento proceden principalmente de testimonios contemporáneos que proporcionan una fuente de información inestimable a la hora de reconstruir el proceso de creación del mismo, así como interesantísimos detalles sobre su aspecto y su autor. De este modo sabemos que el virrey ordenó destruir el Senado, arar el terreno sobre el que estaba, cubrirlo de sal y utilizar la campana de la catedral como material para la realización del grupo ecuestre, gracias a que todo ello quedó reflejado (por expreso deseo del virrey) en una ofensiva inscripción que fue colocada en el pedestal de mármol que debía sostener la escultura ecuestre, para que sirviese de permanente recuerdo del triunfo español y el castigo inferido a la ciudad por su acto de rebeldía. Como decimos, hoy podemos conocer todos estos detalles gracias a que algún cronista y viajero de la época copiaron la inscripción y describieron el grupo ecuestre en sus escritos. Es el caso de Michelangelo Tilli, médico y naturalista toscano que desde Mesina, escribía en una carta al poeta Francesco Redi el 17 de febrero de 1682: *Questo dì 16 mi*

¹⁷¹ Véase sobre todo Salinas, Antonio, "Di un bozzetto del monumento messinese di Carlo II modellato da Giacomo Serpotta", *Archivio Storico Siciliano*, anno VIII, 1884, pp. 483-490; Sorrentino, Antonio, "Un bozzetto di Giacomo Serpotta nel museo di Trapani", *Bolletino D'arte*, anno VII, fasc. X, 1913, pp. 379-387.

¹⁷² Meli, Filippo, *Giacomo Serpotta. Secondo centenario della morte di Giacomo Serpotta (1732-1932)*, vol. II. *Vita ed opere, con 165 documenti inediti e 71 tavole*, Palermo, 1934, p. 124.

¹⁷³ Cuyo diseño fue encargado al ingeniero Scipione Basta; véase Sorrentino, Antonio, "Un bozzetto di Giacomo Serpotta nel Museo di Trapani", *Bolletino D'arte*, anno VII, fasc. X, 1913, pp. 381-382.

sono trattenuto aasai dentro la città, là dove vedesi demolita di fresco fino a fundamenta la casa Senatoria, et in mezzo alle rovine in luogo eminente erettovi un bellisissimo piedistallo quadrato di marmo, come ancora un balaustrato; figure a scalini posti intorno per maggior adornamento; accosto all'ultima scalinata vedonsi quattr'angeli posti in egual distanza, i quali oltre alla mostra che fanno i primi due situati in faccia al Duomo, additano in un'aquila che divora un'idra con sette teste fatte di bassorilievo. Nella parte opposta invece dell'aquila vedesi un leone parimenti in atto di uccidere l'idra. In due parti dello stesso piedistallo leggesi una stessa descrizione; mi è sortito il farne in più volte la copia con il toccalapis, per non esser troppo osservato, per non ricavarne dai messinesi qualche insolenza, conforme è intervenuto ad altri. Sopra ogni angolo di essa è posta un'aquila, la prima tiene in bocca una corona, la seconda uno scettro, l'altra un pugnale e l'ultima sostiene, pare a me, il fusto di un arco, et in questo mezzo starà sopra elevata la statua di bronzo che rappresenta Carlo II re di Spagna. Mi è parso bene farne qui una copia, acciò ne venga meglio in cognizione: Carolo II invicto, hispaniarum ac siciliae regi Ill mus et ex.mus d. Franciscus bonavides de avila Corellas, comes, S. Stephani prorex et capitaneus generalis Propre divinae augustissimae regis clementiae inhares ne dirutis, ut par erat, tot rebellium aedibus publicus civitatis deformaretur aspectus unam tantummodo donum senatoriam in qua perjuri ac perfidi messanae rectores coactis malingnantium concilis, ruptis totius debitae fidelitatis habenis, foedissimas inierunt coniurationes catholicum imperium conantes demoliri et tandem francorum protectioni capita submittentes sibi ac patriae exitium decrevere solo aequari, aratro subigi, ac sale cospegi iussit nec non, ut inde depicta eiusdem regis effigies publicae venerationi exposita nefario fuerat ausu sublata inibi aeviterna restitueretur aeneam ex aere campanae, quae a proxima turri rebelles ad immanisa quaeque flagitia saepe numero convocaverant, conflata restauravit anno domini MDCLXXX¹⁷⁴.

Preciosa información y aún más completa nos proporciona el cronista Vincenzo Auria en varias de sus obras. En su *Memorie varie di Sicilia nel tempo della ribellione di Messina* nos dice: *come opera di gran fatica e spesa non ordinaria, si ricercò che si dasse ai più esquisiti maestri di quest'arte. Tanto ordinò il signor D.Giovanni Retana conservatore di S. Maestà in questo regno di Sicilia. Quindi, doppo diversi disegni e varie osservazioni fatte al vivo dal naturale nella positura del cavallo, che si vide e si conobbe dai periti cavalieri nel maneggiar destrieri, si fece il primo abbozo in cera, poscia in creta ed indi metallo [...] È la detta statua tutta in un pezzo, fatta di bronzo; e con ammirabile artificio rappresenta il nostro re Carlo secondo, tutto revestito d'armi, col suo toson d'oro al collo, e sopra di esso la croatta, tenendo alla destra il baston di comando ed alla sinistra il freno, che lo regge sedente sopra un feroce cavallo, con le zampe rampanti in alto, con le sue gambe coperte di stivali sino al piede, che con lo sprone sta dentro le staffe; essendo il destriero coperto di una sella freggiata di varii indelicati intagli, e sua coperta anco di dietro adornata di diverse figure di persone incatenate, trofei di spoglie nemiche, e così di scudi, corazze, lancie e bandiere legate insieme. Fu fatta da alcuni maestri palermitani con arte veramente di somma lode, che meritò l'applauso universale.*

¹⁷⁴ Tilli, Michelangelo *Epistola al poeta Francesco Redi*, 17 febbraio, Ms. Redi 212, Carteggio Rediano, Laurenziano, vol. IV, cc. 244-247, Firenze, Biblioteca Laurenziana. La carta fue recogida y publicada por Arenaprimo, Giuseppe "Due lettere di M. Tilli", *Archivio Storico Messinese*, 1900, anno I, fasc. 1-2, pp. 85-86.

*Fu di peso nel metallo di centosessanta cantara. Quel che più s'ammirava nell'opera di essa era che stava in aria sospesa una machina così ponderosa, col cavallo che solamente teneva in terra affissi i due piedi di diestro, e la coda distesa ed attorcigliata in diversi giri trameschiati, ma tutti formati in quella stessa maniera che mostra una cavallo nella sua natural positura, allora che egli, sosteniendo sul dorso un personaggio, in tal atto affrenato; suole alzarsi con le zampe sdegnoso in aria*¹⁷⁵. Auria también reproduce la inscripción del pedestal con ligeras variantes respecto de la que anota Tilli, debido probablemente a la prisa con que éste último debió copiarla¹⁷⁶, aunque el sentido de la misma no cambia.

El mismo Auria, en otro de sus escritos nos ofrece más detalles descriptivos de la escultura, así como sobre el traslado de la misma desde Palermo y, lo que es más importante, el nombre del autor: *Essendo in Palermo dell'anno passato fonduta una statua di bronzo nella Real Fonderia, che rappresenta il nostro Carlo II, ordinata dal vicerè, fu ridotta finalmente alla sua ammirabile perfezione per opera e studio dell'ingegnoso artefice Giacomo Serpotta, palermitano e Don Gaspare Romano*¹⁷⁷ *pur di Palermo*¹⁷⁸. Después continúa: *Sta il Re asisso sopra un vivace e spiritoso destriero, che posa i due piedi in dietro sopra un gran piedistallo, e gli altri due piedi con le zampe rampanti d'innanzi in aria a forma di veloce corso. Tiene la sella freggiata di varii e delicati intagli, e sua coperta tutto adornata di varie figure di persone incatenate, trofei di nemiche spoglie, e così di scudi, corazze, lance e bandiere legate insieme. Vedessi il Re vestito tutto d'armi bianche con una corvatta al collo a cui d'intorno sta pendente il Tosone fino al mezzo del collo. Tiene alla destra il baston di real comando, ed alla sinistra il freno del feroce destriero. Ha le gambe comperte di stivali infino al piede alla staffa, che con lo sprone desta il cavallo al imperio del Re comandante. Accorse a veder quest'opera, veramente degnissima in tutte le sue parti, tutto il popolo di Palermo, e ne riportarono i promotori, che con gran fatica vi assisterono e gl'inventori che la ridussero a fine così meraviglioso, le lodi ben meritate. Uscì la statua della sopradetta Fondaria di Palermo a 4 di maggio 1684, dalla Porta della Città della Calcina e subito che apparve fuor di essa Porta le fu fatta una salva reale dell'artiglieria del regio Castello e dei bastión della città, dalla Lanterna del Molo e suo Forte. A 6 di detto mese fu collocata sopra una barca e vi si tornò a far un'altra salva realee di là portata al Molo; ed a gli 8 di detto fu rimorchiata dalla Capitania della squadra di Sicilia a vista di Porta Felice, accompagnata da due altre Galere mandate a quest'effetto dal Vicerè ch'era in Messina, e quivi alla sua partenza per Messina gli fu fatta la terza salva reale dal Castello e dai Baloardi della città [...] dove (Mesina) finalmente con ben fortunati auspicii giunse e si collocò nella piazza a 26 di maggio 1684 dove fu el Palazzo Senatorio della Città di Messina, gettato a terra come s'è detto. Fu posta in quel luogo la statua sopra un gran*

¹⁷⁵ Auria, Vincenzo, *Memorie varie di Sicilia nel tempo della ribellione di Messina*, Palermo, 1685. Publicado por Di Marzo, G., en *Biblioteca Storica e letteraria di Sicilia*, 1870, serie I, vol. VI, pp. 195-196.

¹⁷⁶ Sorrentino, Antonio, "Un bozzetto di Giacomo Serpotta...", *op. cit.*, p. 384.

¹⁷⁷ Era éste el fundidor de la estatua, que continuó el trabajo iniciado por su padre Andrea en 1681. Meli, Filippo, *Giacomo Serpotta...*, *op. cit.*, pp. 127-128, 237-241.

¹⁷⁸ Auria, Vincenzo, *Historia cronologica delli signori vicerè di Sicilia*, Palermo, 1697, p. 178; en Salinas, Antonio, "Di un bozzetto...", *op. cit.*, p. 489.

*pedistallo circondata di scalini e vi si affise la seguente iscrizione intagliata in marmo: Carolo Secundo Invicto Hispaniarum et Siciliae Regi*¹⁷⁹.

Así pues de los testimonios contemporáneos extraemos una visión bastante exacta de cómo debió ser la estatua y, lo que es también de suma importancia, del pedestal de mármol sobre el que fue colocada. Igualmente nos ofrecen, como dijimos, el nombre del escultor, el palermitano Giacomo Serpotta (1656-1732), más famoso por ser un célebre estuquista, siendo de hecho ésta la única obra suya conocida en la que no utiliza el estuco y en la que trata el retrato ecuestre (además de ser uno de sus primeros trabajos, cuando todavía era muy joven)¹⁸⁰.

Según hemos podido comprobar, la “historia” de la estatua es bastante azarosa desde de el principio, pues fue finalmente colocada en su lugar bastante tiempo después de que se iniciase el proceso de creación, cuando el pedestal que debía sostenerla llevaba ya al menos dos años construido y vacío. De acuerdo con las descripciones contemporáneas la imponente figura del rey a caballo en posición de corveta, estaba vestido de media armadura con botas altas, espada y con el collar del Toisón de Oro al cuello. En la mano derecha portaba el bastón de mando y con la izquierda sostenía las riendas del caballo. La silla estaba decorada con trofeos de guerra, e historiada a base de escenas con figuras de enemigos vencidos y personajes encadenados. En la parte delantera del pedestal, bajo las patas anteriores del caballo, figuraba la hidra de siete cabezas, alegoría de la ciudad y de la revuelta, devorada por un águila. Motivo que se repetía en la parte posterior, sustituyendo el águila por un león que mata la hidra. La ofensiva inscripción que recordaba permanentemente el triunfo español y el doloroso castigo inferido a la ciudad por su acto de rebeldía, estaba asimismo incisa sobre el pedestal.

El monumento se convertía así en un recordatorio permanente de la humillación y el castigo a la ciudad de Mesina, así como del triunfo y poderío de la Monarquía y de Carlos II, al mismo tiempo que servía de llamada de advertencia sobre las tremendas consecuencias que acarrearía a quien o quienes osasen atentar contra la autoridad real y la sumisión a la Monarquía, con el objetivo de disuadir posibles futuras revueltas.

Muy probablemente el recuerdo transmitido de generación en generación de la sumisión hacia la monarquía Católica, la feroz represión y castigo infligido como consecuencia de la revuelta y el modo tremendamente ofensivo como fue llevado a cabo, de todo lo cual era testimonio permanente el grupo escultórico, debió crear un clima de odio antiespañol en la ciudad que determinó la destrucción del monumento ecuestre en el marco de exaltación revolucionaria de 1848. Así pues, menos de dos siglos después, una venganza se pagaba con otra, siendo la “víctima”, en este caso, una obra de arte como en tantas ocasiones suele ocurrir. Y todo ello a pesar de que en 1707 el nuevo rey Felipe V, promulgaba un decreto por el que concedía el indulto a la ciudad de Mesina y, si bien decidía que se mantuviese la estatua de Carlos II, ordenaba que tanto las figuras alegóricas alusivas a la derrota de la ciudad y la revuelta auspiciada por el Senado (sobre todo la hidra pisoteada por Carlos II), como la infamante

¹⁷⁹ Auria, Vincenzo, *Historia cronologica delli signori vicerè di Sicilia*, Palermo, 1697, p. 178; en Sorrentino, Antonio, “Un bozzetto di Giacomo Serpotta...”, *op. cit.*, p. 382.

¹⁸⁰ Carandente, Giovanni, *Giacomo Serpotta*, Torino, 1967, pp. 12-17.

inscripción, fueran picadas del monumento¹⁸¹, lo cual se llevó a cabo efectivamente el 16 de febrero de 1708 *per allontanar dagli occhi e cancellar dalla mente una memoria che raccorda i successi dolorosi*¹⁸², en un intento de convertir el grupo escultórico en un simple monumento dinástico desprovisto de la evidente carga política con el que fue ideado.

De cualquier modo, el caso es que la furia popular derribó la estatua en 1848 destruyendo asimismo el pedestal de mármol. Parece que el caballo, ya sin el jinete y privado de las patas y la cola, estuvo durante algún tiempo en el patio del palacio Brunaccini de Mesina¹⁸³. Otros testimonios afirman que el caballo fue transportado después a Nápoles y depositado primero en el arsenal de la ciudad y después en el Museo Nacional¹⁸⁴.

Sin embargo, si esto fue en algún momento así, el hecho es que del destino final del bronce no tenemos noticia alguna, y hoy en día no queda ningún resto ni de la escultura en bronce ni del pedestal en mármol, habiéndose perdido para siempre¹⁸⁵.

Del conjunto del monumento ecuestre de Carlos II conservamos tan sólo algunas estampas que nos ofrecen una visión general de la plaza con el monumento colocado en el centro de la misma encarado hacia el *Duomo*, lo que nos permite hacernos una idea de la iconografía del mismo, pero sin que exista entre ellas una concordancia respecto al aspecto del grupo ecuestre¹⁸⁶. Contamos eso sí, con una ilustración que se detiene en reproducir tan sólo el grupo escultórico, convirtiéndose por tanto en fuente visual de inestimable valor a falta del monumento real¹⁸⁷ (fig. 219). Aún así, se puede observar que se trata de una

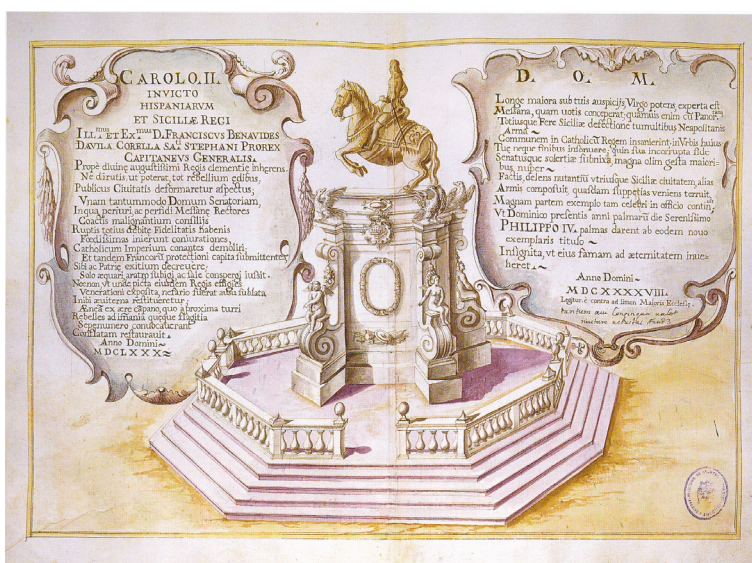


Fig. 219. Monumento ecuestre a Carlos II en Mesina, ilustración de *Teatro geográfico antiguo y moderno del reyno de Sicilia*, Madrid, 1686, Archivo general del Ministerio de Asuntos Exteriores.

¹⁸¹ Informado de la existencia en la plaza de la catedral de Mesina de una estatua del rey, su tío, *Carlo II con una idra* (decía el decreto) *ai piedi rappresentante il Senato di quella fidelissima città di Messina nella rivoluzione che seguì nel governo come spiega la iscrizione posta in essa [...] ho risoluto che mantenendosi la statua de re mio zio si casi e si cancelli l'iscrizione redatta che sta in essa.*; en Salinas, Antonio, "Aggiunta all'articolo sulla Statua di Carlo II modellata da Giacomo Serpotta", *Archivio Storico Siciliano*, anno IX 1884, pp. 241-243.

¹⁸² Sorrentino, Antonio, "Un bozzetto di Giacomo Serpotta...", *op. cit.*, p. 384.

¹⁸³ Salinas, Antonio, "Aggiunta all'articolo...", *op. cit.*, p. 242; Capra, Tommaso, *Intorno alla statua equestre di Carlo II esistente in Messina nel 1848*, Messina, 1885, p. 15.

¹⁸⁴ Salinas, Antonio, "Aggiunta all'articolo...", *op. cit.*, p. 243; Sorrentino, Antonio, "Un bozzetto di Giacomo Serpotta...", *op. cit.*, p. 385.

¹⁸⁵ En el tiempo en que escribía Salinas (1884), parece que todavía se conservaban algunos restos de los bajorrelieves de mármol que ornamentaban el pedestal, consistentes en trofeos militares tales como yelmos, corazas, escudos, espadas, etc., que fueron incrustados como decoración en las paredes del puerto; Salinas, Antonio, "Aggiunta all'articolo...", *op. cit.*, p. 243.

¹⁸⁶ Carandente, Giovanni, *Giacomo Serpotta*, *op. cit.*, p. 95, nota 44.

¹⁸⁷ *Cortes del Barroco...*, *op. cit.*, nº 5.13.

generalización iconográfica pues no se ven muchos de los detalles que nos ofrecen las descripciones contemporáneas, aunque si los trofeos de guerra en la base del pedestal y los águilas portadores de los símbolos de la realeza que describía Tilli en su carta a Redi. Tampoco se observa el importantísimo detalle de la hidra, aunque la perspectiva del dibujo no es la más correcta para que pudiese apreciarse, conforme al lugar en el que debía estar colocada según los testimonios coetáneos. Por otra parte, el dibujo se acompaña de la trascripción de la inscripción que había sido incisa en el mármol del pedestal y que concuerda casi en todo con la que proporciona Auria en sus *Memoriae*.

Pero sin duda, lo más importante y notable de todo, es que afortunadamente conservamos el boceto original de la escultura ecuestre realizado por Serpotta en bronce, que se custodia en el Museo Pepoli de Trapani, en Sicilia¹⁸⁸ (fig. 220). Es éste aquel que nos indicaba Auria allí donde decía que *si fece il primo abbozzo in cera, poscia in creta ed indi in metallo*. Dicho pequeño bronce (39 cm de alto) perteneció en un tiempo al príncipe de Palagonia Don Salvatore Gravina de Palermo. A la muerte de éste, sus bienes fueron puestos en venta y el bronce fue comprado por uno de los miembros de la familia Pepoli, pasando definitivamente a esta familia nobiliaria de Trapani, hasta que Agostino Pepoli instituyó el Museo del que ahora es patrimonio¹⁸⁹.

Desde que fuera comprado para la familia Pepoli fue siempre atribuido a Serpotta y efectivamente el modelo corresponde perfectamente con las descripciones que los cronistas coetáneos nos han legado de la estatua. El pequeño bronce fue dado a conocer por Antonio Salinas convencido de que se trataba efectivamente del boceto para la celebre escultura ecuestre de Mesina y no una copia, aunque reconoce que le falta la hidra bajo las patas del caballo, detalle que tampoco mencionaba Auria, por lo que concluye que dicho motivo alegórico debió ser añadido más tarde¹⁹⁰.

Es precisamente en torno al hecho de la ausencia en el boceto de la hidra de siete cabezas en la parte delantera devorada por un águila y el león que mata a otra hidra en la parte posterior, sobre la que se han basado las reservas de algunos autores sobre la originalidad del mismo. En primer lugar, Antonio Picciotto en una carta publicada por el mismo Salinas en la que afirma que, al faltar la hidra, detalle de suma importancia para comprender el sentido de la escultura, se debe tratar no del boceto



Fig. 220. Giacomo Serpotta, *Escultura ecuestre de Carlos II*, Museo Pepoli, Trapani, Sicilia.

¹⁸⁸ Figuró en la exposición *Mostra del ritratto storico napoletano*, Napoli, 1954, n° 42.

¹⁸⁹ Salinas, Antonio, "Di un bozzetto...", *op. cit.*, pp. 484-485; Sorrentino, Antonio, "Un bozzetto di Giacomo Serpotta...", *op. cit.*, p. 386.

¹⁹⁰ Salinas, Antonio, "Di un bozzetto...", *op. cit.*, pp. 489-490.

original de la escultura de Mesina, sino de una reproducción en pequeño de la misma, realizada después de que con el decreto de Felipe V fueran quitadas tanto la inscripción como la hidra, no pudiendo entonces reproducir un motivo que ya había desaparecido¹⁹¹. Salinas, comentando la carta de Picciotto anota sin embargo que el boceto está colocado en una base de madera moderna, pudiendo haber estado la célebre hidra fijada a la base antigua, y, aunque esto no hubiera sido así, el hecho de la ausencia de la hidra no implicaría necesariamente que el pequeño bronce fuese una copia posterior a la eliminación del ominoso símbolo, pudiéndose haber tan sólo obviado en la descripción de Auria¹⁹².

Ahora bien, para aclarar el problema de modo definitivo contamos con la descripción que hace Tilli en 1682. Éste sólo describe el pedestal marmóreo, pues no podía en modo alguno hacer otra cosa toda vez que la estatua no había sido todavía colocada en su lugar y se encontraba, por tanto, vacío. Así pues, según se desprende con claridad de la detallada descripción que sólo del pedestal hace Tilli en 1682, la hidra y los demás emblemas infamantes, pertenecían al pedestal mismo y no a la estatua ecuestre, es decir, habían sido esculpidos en la base (por orden expresa del virrey) dos años antes de que fuera colocada la estatua y, por tanto, nada tenían que ver con Serpotta, autor sólo del grupo ecuestre como bien nos indica Auria. Confirmación de lo cual es el hecho de la diferencia expresa de materiales que indica Tilli, pues mientras dichos emblemas habían sido esculpidos en el mármol sobre el pedestal, allí *starà sopraelevata la statua di bronzo*¹⁹³.

Así pues, parece claro que si la hidra era en mármol, no formaba parte de la escultura en bronce realizada por Serpotta ni, por consiguiente, del modelo o boceto de la misma en idéntico material, sino que había sido esculpida en el mármol del propio pedestal. Es significativo también al respecto que Auria no mencione la hidra, cuando sin embargo si se detiene en describir detalladamente la estatua como él la vio en Palermo cuando iba a ser embarcada con destino a Mesina. No cabe dentro de lo razonable que olvidase un detalle tan importante, sino que más bien debemos pensar que tan sólo podía describir la estatua en sí, y no el pedestal, al que pertenecía en realidad la famosa hidra¹⁹⁴. Y sin embargo, a pesar de esta evidencia documental, todavía algunos consideraron el bronce del Museo Pepoli como copia abreviada de la escultura ecuestre ya que le faltaba la hidra¹⁹⁵.

Otra de las cuestiones en relación con dicha escultura se refiere al modelo que pudo servir de inspiración al joven Serpotta a la hora de afrontar un encargo de tal envergadura, que podía suponer un espaldarazo a su incipiente carrera como escultor. En realidad, como sabemos, el retrato ecuestre esculpido tuvo una enorme importancia desde época romana, y, precisamente en Italia contaban con el ejemplo máximo que sirvió de inspiración a cuantos después afrontaron el retrato ecuestre de un poderoso: el Marco Aurelio de la romana plaza del Campidoglio, que

¹⁹¹ Salinas, Antonio, "Aggiunta all'articolo...", *op. cit.*, p. 242.

¹⁹² *Ibid.*, p. 243.

¹⁹³ Costa, Giuseppe, "Statua equestre di Re Carlo II in Messina", *Natura ed Arte*, anno XIX, n° 14, 1910, pp. 78-84; Basile, Ernesto, *Le sculture e gli stuchi di Giacomo Serpotta*, Torino, 1911 (sin paginar); Sorrentino, Antonio, "Un bozzetto di Giacomo Serpotta...", *op. cit.*, p. 387.

¹⁹⁴ Sorrentino, Antonio, "Un bozzetto di Giacomo Serpotta...", *op. cit.*, p. 387.

¹⁹⁵ Bottari, Stefano, *L'arte in Sicilia*, Firenze, 1962, p. 110.

Serpotta podría haber conocido durante su controvertida estancia en Roma¹⁹⁶. Ahora bien, el primero que se atrevió a esculpir un retrato ecuestre de grandes dimensiones con el caballo en posición de corveta, fue precisamente otro italiano, Pietro Tacca, en la estatua ecuestre de Felipe IV. Quizá Serpotta pudo conocer alguna estampa del mismo, o incluso un grabado de alguno de los retratos ecuestres de Velázquez bien del mismo Felipe IV, bien del Conde Duque de Olivares¹⁹⁷.

De igual modo se ha puesto en relación esta obra de Serpotta con el gran Bernini en su Constantino el Grande del Vaticano de 1670¹⁹⁸ o el Luis XIV de Versalles de 1677¹⁹⁹, basándose fundamentalmente en la iconografía del caballo rampante²⁰⁰.

Por otra parte, también se creyó este bronce en estrecha dependencia con el de Foggini, que era considerado de un decenio anterior y atribuido si no al propio Bernini, sí a su círculo cercano²⁰¹. Conexión entre ambas esculturas que ya había sido agudamente apuntada en el catálogo del Prado de 1933 pero cambiando la relación de dependencia²⁰². Esto es, que el bronce del Prado, considerado entonces como de un desconocido escultor del sur de Italia (probablemente Nápoles), estaría influenciado precisamente por el de Serpotta y no al revés como se afirmó posteriormente. Posibilidad que tal vez se desechase con demasiada rapidez²⁰³, puesto que, como poco tiempo después pudo comprobarse, efectivamente la pequeña escultura del Prado es posterior a la de Serpotta y además no de un español, sino, curiosamente, también de un italiano (el florentino Foggini) que quizá pudo haber conocido la obra del escultor palermitano.

Respecto del modelo que pudo servirle para copiar el rostro del rey que, obviamente, él no había visto nunca *dal vero*, se planteó la posibilidad de que hubiese utilizado el que aparecía en las monedas sicilianas²⁰⁴. Lo cual, sin que diga yo que sea mentira, parece un tanto absurdo cuando debían sin duda circular grabados con el retrato del rey en los que fijarse, mejor que en una simple moneda. Incluso el mismo virrey pudo haberle mostrado un retrato de Carlos II, o, como se ha dicho, también podría ponerse en relación con el grabado de don Juan José de Austria por Ribera, del que, como sabemos, se hizo una variación posterior en la que se sustituyó el rostro de don Juan José por el de Carlos II. Quizá fuese dicha estampa la que el virrey mostrase a Serpotta para que conociese el aspecto de su rey²⁰⁵.

¹⁹⁶ Meli, Filippo, *Giacomo Serpotta...*, *op. cit.*, pp. 123-125.

¹⁹⁷ Basile, Ernesto, *Le sculture e gli stuchi...*, *op. cit.*

¹⁹⁸ Sorrentino, Antonio, "Un bozzetto di Giacomo Serpotta...", *op. cit.*, p. 387.

¹⁹⁹ Meli, Filippo, *Giacomo Serpotta...*, *op. cit.*, p. 129.

²⁰⁰ Carandente, Giovanni, *Giacomo Serpotta*, *op. cit.*, p. 14.

²⁰¹ Bottari, Stefano, *L'arte in Sicilia*, *op. cit.*, p. 110.

²⁰² En Lorente Junquera, Manuel, "Sobre el bronce de Bernini...", *op. cit.*, p. 281.

²⁰³ Bottari, Stefano, *L'arte in Sicilia*, *op. cit.*, p. 110.

²⁰⁴ Salinas, Antonio, "Di un bozzetto...", *op. cit.*, p. 484; Sorrentino, Antonio, "Un bozzetto di Giacomo Serpotta...", *op. cit.*, p. 387.

²⁰⁵ Carandente, Giovanni, *Giacomo Serpotta*, *op. cit.*, p. 15.

6.3. La *Fontana de Monteoliveto* en Nápoles

También en Italia, pero esta vez en Nápoles se conserva aún hoy en día afortunadamente una escultura de Carlos II de cuerpo entero y tamaño natural, que resulta de fundamental importancia toda vez que son escasísimas. Se trata de la estatua en bronce que se haya colocada en lo alto de la *fontana di Monteoliveto* (fig. 221) que representa a Carlos II joven en gallarda actitud, de pie, vestido con armadura y capa al viento, portando la bengala en la mano derecha mientras que apoya el brazo izquierdo en la cadera. Está colocada sobre un pedestal triangular de mármol en cuya base tres leones que soportan escudos con la “C” incisa, escupen agua sobre el recipiente de la fuente en forma lobulada. Entre los leones otras tantas águilas con las alas abiertas.



Fig. 221. Francesco D'Angelo, *Carlos II*, Plaza de Monteoliveto, Nápoles.

La fuente fue encargada por el virrey, don Pedro Antonio de Aragón en 1668-1669 para magnificar y honrar al monarca, aunque tardó algunos años en terminarse debido a la muerte de los sucesivos artistas que participaron en su realización y a las dificultades de aprovisionamiento hidráulico²⁰⁶. La tardanza en la terminación de la escultura incide también en la calidad de la misma, pues hubo de irse cambiando sucesivamente el aspecto del rey para adaptarlo al paso del tiempo, desde el inicial proyecto que le mostraba como un niño de siete años. En efecto los trabajos se iniciaron en 1669 procediéndose a la construcción del basamento y el pedestal en mármol. El encargo correspondió a los marmolistas Bartolomeo Mori y Pietro Sanbarberio²⁰⁷, que trabajaron bajo el diseño y la supervisión del ingeniero y arquitecto Donato Antonio

²⁰⁶ Cantone, Gaetana, “Le macchine della festa barocca” en *Napoli Barocca*, Roma-Bari, 1992, p. 238.

²⁰⁷ Strazzulo, Franco, *Architetti e Ingegneri Napoletani dal '500 al '700*, Napoli, 1968, p. 43.

Cafaro²⁰⁸. Al morir Bartolomeo Mori en 1671, se añadieron a los trabajos otros dos artistas que terminaron la estructura de la fuente.

El bosquejo de la estatua en bronce del joven rey que debía coronar la fuente se inicia en 1668, ocupándose del diseño de la misma Cosimo Fanzago quién realizó un primer proyecto que preveía una estatua ecuestre²⁰⁹, no llevado finalmente a término. En 1669 se encarga la escultura a Giovanni Maiorino y Giovanni D'Auria. Sin embargo estos dos artistas no la llegaron a terminar, confiándose su ultimación en 1673 al escultor Francesco D'Angelo (discípulo de Fanzago) que trabajó bajo diseño y supervisión de Cosimo Fanzago, terminándola finalmente en 1676 cuando el rey tenía quince años, aunque se le indicó que le representase como un joven de dieciocho²¹⁰. Así pues, desde el inicial proyecto de estatua ecuestre se pasó a la figuración en pie. De igual modo, los retrasos en la obra obligaron a cambiar la intención primera de representar al rey niño, por una figuración adolescente.

En torno a la estatua existe una leyenda popular según la cual el joven rey mira fijamente hacia un tesoro escondido que, naturalmente, nunca ha sido encontrado²¹¹. También se ha afirmado que, en origen, parece el rey portaba al cinto espada y puñal que debieron ser robados²¹².

Contrariamente a lo que le sucedió a la estatua ecuestre de Mesina, el Carlos II de Monteliveto se conserva aún en su emplazamiento original y, afortunadamente, no ha sido víctima del furor popular en el marco de las revoluciones napolitanas, como si lo fueron sin embargo la estatua de Felipe V que estaba en la plaza del Gesù o la de Carlos III que se encontraba en el Foro Carolino, destruidas en 1799. De tal modo que es la única fontana monumental de Nápoles que se conserva en su lugar originario y que nunca ha sido alterada²¹³.

6.4. Las esculturas de Carlos II en Viena

Y poco más en cuanto a retratos esculpidos. Se conservan varios en Viena, en mármol, uno de cuerpo entero (fig. 222) y otro en busto²¹⁴ (fig. 223). Ambos fueron realizados por Paul Strudel, principal escultor vienes de la época que fue nombrado en 1696 escultor de corte²¹⁵. Respecto del busto, fue realizado hacia 1695-96 para la corte imperial, y sigue el modelo de otro muy similar realizado por el mismo Strudel del Emperador Leopoldo I con armadura, Toisón de Oro y coronado de laurel. La estatua de cuerpo entero formaba parte de un programa encargado a Strudel por Leopoldo I que consistía en una serie de más de treinta retratos, todos a tamaño

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 42. Recientemente se ha planteado la posibilidad de no excluir del todo la participación de Cosimo Fanzago pues parece que él fue quién se ocupó de todas las labores de supervisión del conjunto fuente-estatua; véase Cantone, Gaetana, "Le fontane di Cosimo Fanzago" en Starace, Francesco, *L'Acqua e l'Architettura. Acquedotti e fontane del regno di Napoli*, Lecce, 2002, p. 343.

²⁰⁹ Strazzulo, Franco, *Architetti e Ingegneri Napoletani...*, *op. cit.*, pp. 46-51.

²¹⁰ Cantone, Gaetana, "Le macchine della festa...", *op. cit.*, p. 238.

²¹¹ Gasparini, Leone, *Antiche fontane di Napoli*, Napoli, 1979, p. 65.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ De Filippis, Felice, *Piazze e Fontane di Napoli*, Napoli, 1957, p. 32; Ferrajoli, Ferdinando, *Palazzi e Fontane nelle piazze di Napoli*, Napoli, 1973, p. 226.

²¹⁴ *Cortes del Barroco*, *op. cit.*, nº 8.1.

²¹⁵ Polleros, Friedrich, "Entre 'majestas' y 'modestas'. Sobre la representación del Emperador Leopoldo I" en *Cortes del Barroco...*, *op. cit.*, p. 159.

natural, en mármol que incluía los miembros de la línea española de la dinastía, desde Carlos V hasta Carlos II. Carlos II fue colocado flanqueando al emperador que se situaba debajo de un retrato del papa Inocencio XI, haciendo referencia a la defensa de la cristiandad por parte de la Casa de Austria tanto por Occidente (Carlos II) como por Oriente (el emperador Leopoldo)²¹⁶.



Fig. 222 y 223. Paul Strudel, *busto y estatua de cuerpo entero de Carlos II*, Kunstistorisches Museum, y Biblioteca Nacional respectivamente, Viena.



²¹⁶ *Ibid.*, p. 160.

Catálogo

Antes de pasar a examinar el catálogo convendría realizar algunas aclaraciones previas para una mejor comprensión y seguimiento.

En primer lugar debemos dejar claro, como bien se podrá apreciar, que no se trata de un catálogo razonado de las obras de un determinado artista, sino de un repertorio iconográfico de la imagen que del rey y su familia, en definitiva, del poder, se construyó y propagó durante el reinado de Carlos II. Dicho lo cual, resulta conveniente explicar algunos pormenores del presente catálogo.

En lo que se refiere a la organización interna del mismo, hemos tratado en todo momento que ésta sea lo más sencilla posible, para facilitar así la consulta del catálogo y su interacción con el texto previo al que acompaña. Así pues, como ya explicamos en la introducción a esta tesis, el catálogo de obras está dividido y organizado en dos grandes bloques lógicos. Primero los retratos pintados de Carlos II (PC), y luego los grabados (GC). Cada uno de ellos, claro está, con un número de catálogo asignado dentro de su propia sección.

Lo cual nos lleva a aclarar brevemente el formato elegido para la elaboración de las fichas. Primero se indica el apartado al que pertenece y el número de orden interno que la obra catalogada ocupa dentro del mismo, seguido del autor si se conoce o de la atribución. Posteriormente el lugar en el que se encuentra (ciudad y museo o colección); después la técnica; a continuación las medidas (alto por ancho) expresadas siempre en centímetros; y, por último, la fecha de ejecución de la obra.

Respecto de esto último, debemos señalar que cuando únicamente se indica un año concreto sin más, se refiere a la fecha segura de ejecución del retrato bien porque se encuentre fechado, bien porque lo tengamos perfectamente documentado en tal fecha. Si por el contrario se indica *hacia* y a continuación una fecha o un intervalo de fechas, se refiere al momento en que ese cuadro debió realizarse, pero sin la seguridad de una data concreta.

Se indica también si el cuadro se encuentra firmado, en cuyo caso se transcribe el texto de la firma, así como las inscripciones presentes en la obra.

Señalar también que cuando en las descripciones se mencionan partes del cuadro, siempre nos referimos, a menos que se indique lo contrario, a la visión del espectador, es decir, según se mira el cuadro.

Por último, al final de cada ficha se incluye la bibliografía fundamental de cada obra así como las exposiciones en las que ha figurado. Es necesario aquí realizar una importante puntualización respecto del método empleado para citar tanto la bibliografía como las exposiciones. Si bien a lo largo de la tesis hemos empleado el sistema que podríamos llamar tradicional o europeo, en el catálogo hemos optado, sin embargo, por el anglosajón, esto es, indicar solamente apellido del autor, año y página. Esta “convivencia” de ambos métodos, encuentra cabal justificación en razones puramente prácticas. No voy a entrar aquí en qué sistema es objetivamente mejor o peor, aunque si debo expresar mis ideas al respecto para justificar el método empleado. Creo firmemente que para el cuerpo de la tesis en lo que a los

capítulos se refiere, resulta mucho más sencillo, directo y comprensible el sistema que incluye la mayor cantidad de datos posibles sobre la obra que se está citando, pues de otro modo nos vemos obligados a recurrir constantemente a la bibliografía final para comprobar de qué obra o artículo se trata en cada caso, lo cual, experiencia comprobada, resulta enormemente farragoso y hasta desesperante. Similar situación ocurre cuando las notas se incluyen a final de capítulo en lugar de a pie de página. Ahora bien, en el caso del catálogo, la cita de la bibliografía al modo “tradicional”, supondría una acumulación excesiva de texto en cada ficha, al tiempo que una repetición exasperante.

Se ha intentado que cada ficha vaya acompañada de una fotografía que ilustre el retrato de que se trate en cada momento, lo cual se ha conseguido en la mayoría de los casos. Aún así, debemos reconocer que algunas de las fotografías que incluimos no son de la calidad deseada, debido a la imposibilidad de localizar otras mejores, lo cual, no obstante, seguiremos intentando. A pesar de ello, hemos considerado oportuno adjuntarlas debido al mayor grado expresivo y comunicativo de la imagen frente a la palabra escrita. Es evidente que en nuestra disciplina, cuyo objeto de estudio se basa en la imagen como documento histórico, siempre es mejor contar con imágenes aunque sean de baja calidad, que carecer ellas.

Cumple también señalar alguna puntualización sobre los grabados, para los que era obligado adaptar ciertos aspectos del método catalográfico y del formato de las fichas, a la naturaleza y peculiaridades propias en cada caso. Por eso, puesto que muchos grabados estaban incluidos en obras escritas de la época, se menciona el título de la obra a la que pertenece. De igual modo en ocasiones se altera el orden de colocación de los datos técnicos. En este sentido, debe quedar claro que para los grabados las medidas están siempre expresadas en milímetros.

Por su número y, en ocasiones, significado, de gran importancia resultan en los grabados las inscripciones, que transcribimos. A veces, éstas no son más que los consabidos títulos del rey, repetidos de modo insistente, sin que aporten nada al sentido general de la estampa. Otras, en cambio, resultan de trascendental importancia para alcanzar un grado de comprensión de las mismas que las dote de su pleno significado, en el marco del contexto histórico-político en que fueron ejecutadas. Y, puesto que casi siempre dichas inscripciones están en latín, hemos considerado oportuno traducir algunas de las más significativas, cosa que nunca se hace. Justo es también avisar de mis limitaciones al respecto, por lo que, con toda seguridad, mi interpretación del latín adolecerá de graves carencias.

Finalmente resta señalar otra pequeña particularidad referente a la bibliografía incluida en los grabados. Una de las obras clave al respecto, es el catálogo de *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, que está tratado como un libro más y no como exposición, incluido por tanto, cuando corresponde, en el apartado de bibliografía y no en el de exposiciones. Se ha optado por hacerlo de este modo porque, aunque coincidiendo con la publicación de dicho catálogo en 1993 se celebró la exposición correspondiente, en ésta se incluyeron tan sólo una selección de grabados del ingente número que aparece en el catálogo, sin que hayamos sido capaces de saber con seguridad cuales fueron expuestos y cuales no. En realidad si pensamos en el fondo del asunto, la distinción carece de gran trascendencia, pues lo realmente importante es conocer y haber consultado dicha obra. Sin

embargo quería dejar clara esta puntualización para que no quepa lugar a la duda o al posible error.

PC1. MARTÍNEZ DEL MAZO, Juan Bautista (atribuido)

Carlos II

Glasgow, Glasgow Art Museum (Stirling Maxwell Collection, Pollok House)

Óleo sobre lienzo

74,3 x 101,6

Hacia 1661

Un bebé de muy corta edad aparece envuelto en ricas ropas profusamente bordadas, apoyado sobre un cojín. Al fondo se observa un cortinón. La riqueza y suntuosidad de los ropajes llevó a pensar desde el principio que se trataba sin duda de un príncipe o infante real y con este título es como siempre se ha recogido este cuadro; sin embargo, no se daba una identificación porque el parecido no es asimilable con ninguno de los modelos conocidos. Lo que si se establecieron son posibles atribuciones. Así, primero se atribuyó a Sánchez Coello (Londres, 1895, nº 164) lo que está totalmente fuera de lugar; posteriormente se asignó a Claudio Coello (Londres, 1981, nº 30), aunque en la ficha correspondiente del catálogo de esta exposición, se apunta también la posibilidad de que el retrato estuviese realizado por un pintor de corte anterior. La atribución a Claudio Coello es la que mantiene Gaya Nuño, aunque reconoce que se trata de una atribución dudosa. Desde nuestro punto de vista no nos parece aceptable pues ni la factura ni las fechas en que debió pintarse este retrato permiten asimilarlo con el pintor madrileño que no entró al servicio de la Corona hasta años más tarde. Más aceptable sin embargo nos parece la atribución que Young (1984, p. 489) hizo del retrato a Mazo, ratificada años después (1986, p. 126). Young no sólo propuso este autor, sino también la identificación del niño con el recién nacido príncipe Carlos, que posteriormente se convertiría en Carlos II. Como señala Young, quizá el hecho de que el niño esté representado con una apariencia normal, sin ninguna señal externa de tara física en el rostro, haya sido la razón de que no fuera identificado con Carlos II que, como todos sabemos, fue el monarca de la Casa de Austria en que más patentes se hicieron algunos de los rasgos fisonómicos característicos de esta dinastía como son el labio inferior descolgado y el prognatismo (muy probablemente debido a la consanguinidad practicada durante muchos años). De hecho, Young señala una conocida y repetidamente citada descripción contemporánea del infante recién nacido como “hermosísimo de facciones, cabeza grande, pelo negro y algo abultado de carnes” (Maura, 1990, p. 32) que hace pensar que aquellos rasgos físicos que hemos mencionado y que hicieron famoso el rostro del último habsburgo español, no empezaron a desarrollarse hasta años más tarde. Young aduce también otro argumento para confirmar dicha identificación y atribución que se basa en la similitud de las facciones del rostro del joven monarca de este retrato de Glasgow con los rostros del rey en el retrato realizado por Mazo de Doña Mariana de Austria de la National Gallery de Londres donde aparece al fondo Carlos II (Cat. PC59) y el de la colección Real de Inglaterra en el palacio de Hampton Court (Cat. PC2); retratos en los que el rey debe contar con unos cuatro o cinco años y en los que aquellos

rasgos fisonómicos tan característicos todavía no son patentes o por lo menos el pintor no los muestra.

De hecho, en los retratos juveniles realizados por Herrera Barnuevo (Cat. PC5, 4, 5, 6, 8, 9, 10) Carlos II aparece también con un rostro completamente normal e incluso agradable, sin ninguno de los rasgos mencionados.

Aunque en esto, hay que mantener cierta cautela y tener muy en cuenta el grado de adulación que puede existir en unos retratos cuyo objeto o función última era la propaganda favorable de un rey-niño, cuya debilidad se convertía en cuestión de Estado y se hacía necesario ocultarla a toda costa y mediante todas las argucias posibles.

En cuanto a la atribución, no nos parece probable, como hemos mencionado, la de Claudio Coello y aún mucho menos la de Sánchez Coello. Sullivan (1989, PR 41) incluye este retrato entre las obras rechazadas de Coello, manteniéndose muy cauto respecto a la posible atribución, señalando que “lo más prudente es atribuirlo a un pintor madrileño del siglo XVII”, aunque también recoge la posible atribución dada por Young. Fue precisamente este último autor el que, como hemos visto, ofreció la verosímil atribución a Mazo, pintor de Cámara que sucedió a Velázquez; señalando la posibilidad de que probablemente se trate del primer retrato del jovencísimo príncipe, nacido a finales de 1661 pocos días después de morir el infante Felipe Próspero. Por tanto, de ser cierta la identificación, el retrato debió realizarse entre finales de 1661 y principios de 1662 y, en buena lógica, el encargo debió recaer en el pintor de Cámara que en ese momento era Juan Bautista Martínez del Mazo, yerno de Velázquez.

El cuadro estuvo durante el siglo XIX primero en la colección John Auldjo, hasta que fue vendido en 1859 y adquirido por Sir William Stirling Maxwell pasando a su colección privada. En 1966 lo donó al museo de Arte de Glasgow una descendiente de Sir William.

Exposiciones: Londres, 1895-1896, nº 164; Londres, 1901-1902, nº 92; Londres 1913-1914, nº 137; Londres, 1938, nº 233; Edimburgo, 1951, nº 5; Londres, 1981, nº 30.

Bibliografía: Caw, 1936, nº 9; Gaya Nuño, 1958, p. 136, nº 616; Auld, s.a, p. 14; Young, 1984, p. 489, fig. 6; Young, 1986a, p. 126, fig. 1; Sullivan, 1989, PR41, p. 231.



PC2. MARTÍNEZ DEL MAZO, Juan Bautista, (atribuido)

Carlos II a los cuatro años

Londres, Colección Real de Inglaterra, Palacio de Hampton Court

Óleo sobre lienzo

204 x 121,8

1665

En la parte inferior del cuadro hay una inscripción que identifica al retratado y nos ofrece la edad del mismo y la fecha: “ D CARLOS II REI DE (en monograma) ESPAÑA Eº III ANOS Aº 1665”

Sólo conozco este retrato por las fotografías publicadas por Sánchez Cantón en *Los Retratos de los reyes de España* y Eric Young en su artículo en *The Burlington Magazine* en 1984 (esta última de mejor calidad que la que aparece en el libro de Sánchez Cantón). El joven monarca aparece de cuerpo entero, enlutado, seguramente a causa de la cercana muerte de su padre, (Felipe IV murió el 17 de septiembre de 1665, por lo que el retrato debió realizarse entre esa fecha y finales de año) con traje y manto negro y cubierto con un sombrero del mismo color; sobre su pecho cuelga una cadena de la que pende el Toisón de Oro. Apoya su mano derecha en la cadera, al otro lado, asoma la empuñadura de la espada. Con la mano izquierda sostiene el cetro que a su vez apoya sobre una mesa vestida de terciopelo. Encima de la mesa un cojín sostiene la corona (podría tratarse de la corona imperial) rematada con el orbe. Al otro lado del rey está representado un león mansamente recostado a sus pies y, tras él, un sillón aparece dado la vuelta sobre otro. Young (1984) señala la posibilidad de que en este retrato participase el taller de Mazo en algunos detalles como en el león que no tendría la calidad de la figura principal. En la parte superior cuelga un cortinón.

Young, afirma que, debido a la formalidad y solemnidad de este retrato y la fecha en que está realizado (justo después de la muerte de Felipe IV) podría haberse pintado para conmemorar el advenimiento de Carlos II.

Este es uno de los retratos que menciona Young (1984) en que el rostro del monarca se asemeja al del retrato supuestamente realizado por el mismo Mazo poco después de su nacimiento (Cat. PC1). En cuanto a la atribución, puede aceptarse la de Mazo que en esa fecha era el pintor de Cámara, aunque en principio fue atribuido a Velázquez y después a Carreño.

Bibliografía: Law, 1898, pp. 156-157; Collins Baker, 1929, nº 396; Sánchez Cantón, 1948, p. 148, lám. 128; Young, 1984, pp. 489-490, fig. 8; Arbeteta Mira, 1993, p. 36 y nota 10.



PC3. MARTÍNEZ DEL MAZO, Juan Bautista (atribuido)

Carlos II en el salón de los espejos

Madrid, Colección Lecera

Óleo sobre lienzo

Medidas desconocidas

Hacia 1667

Tengo noticia de este retrato únicamente por los escasos comentarios que de él hacen Hernández Perera, el profesor Angulo y César Pemán, sin que me haya sido posible tan siquiera contemplar una fotografía, lo que me hace imposible emitir un juicio seguro. Lo incluyo aquí sin embargo por el valor que tiene su existencia en relación con los más conocidos retratos de la Colección Gil (Cat. PC4), palacio de Hampton Court (Cat. PC5) y Museo Lázaro (Cat. PC8).

El retrato es del tipo de éstos últimos, con el monarca en pie, pero cambiando (como era usual en las varias replicas y copias que se hacían no siempre por mano del autor del prototipo) el fondo y diversos pormenores. Así, por ejemplo, este ejemplar diferiría del de la colección Gil de Barcelona, ya que el cortinón está a la izquierda, y al fondo, en una segunda habitación, se vería el Salón de los Espejos del viejo Alcázar madrileño con los espejos enmarcados por águilas y las mesas sustentadas por leones; relacionándose, por tanto, directamente con el del Hermitage de San Petersburgo (Cat. PC6)

Éste de la colección Lecera es el que Hernández Perera (1960, p. 494) establece como modelo del ecuestre del museo de Cádiz (Cat. PC49) y lo coloca como prototipo de las versiones posteriores (colección Gil, Hampton Court y Museo Lázaro).

El retrato que aquí catalogamos ha sido atribuido a Mazo lo que, de ser cierto, lo colocaría efectivamente, tal como nos indica Hernández Perera, como prototipo de los ejemplares o versiones mencionadas y atribuidas a Sebastián Herrera Barnuevo, privando por tanto a este autor de la creación del mencionado tipo.

Bibliografía: Hernández Perera, 1960, p. 494; Angulo, 1962a, p. 72; Pemán, 1964, p. 28.

PC4. HERRERA BARNUEVO, Sebastián de

Carlos II niño

Barcelona, Colección Gil

Óleo sobre lienzo

184 x 154

Hacia 1669-1670

El joven rey a la edad de unos ocho o nueve años como nos dice Angulo aparece de pie, de cuerpo entero, ricamente ataviado con casaca y calzón, con el sombrero de plumas en la mano izquierda y el bastón de mando o bengala en la diestra; es también visible la empuñadura de la espada. A su alrededor aparecen los símbolos o atributos de poder y realeza. Ya hemos mencionado el bastón de mando como general. En la parte superior tres angelotes delante de un cortinón granate del que pende una borla, sostienen respectivamente el cetro, la corona y la palma, símbolos los dos primeros de la realeza y el tercero de la victoria. Al lado derecho del rey sobre un pedestal aparece un águila coronada y un angelote a manera de tenante sobre el que cuelga el collar de la Orden del Toisón de Oro; detrás se observa en penumbra otro pedestal del que arranca una columna de la que sólo es visible la basa y parte del fuste. Al fondo del retrato se abre una ventana a través de la que parece percibirse un paisaje con una ermita, que podría tratarse de una de las numerosas que existían en los jardines del palacio del Buen Retiro, lo que hace suponer que el cuadro fue pintado en alguna de sus estancias. Pérez Sánchez, (1986, nº 147) afirma sin embargo, que lo que se divisa a través de la ventana es una vista de la Casa de Campo.

Angulo considera este retrato como el prototipo de la serie que representa al monarca niño entre los ocho o nueve años del que conocemos numerosas versiones o ejemplares, en los que la figura del rey es prácticamente idéntica, aunque difieren sustancialmente en los fondos (Cat. PC5, 6, 7, 8, 9 y 10). Pérez Sánchez en la ficha de la exposición mencionada coincide con Angulo al indicar que este ejemplar es el de mayor calidad entre las diferentes versiones de este tipo de retrato conocidas, señalando como derivación de éste los ejemplares de Hampton Court (Cat. PC5) que Young, sin embargo considera como primer ejemplar o prototipo, y el del Museo Lázaro Galdiano (Cat. PC8).

El retrato fue tradicionalmente atribuido a Carreño o también a Claudio Coello hasta que en 1962 Angulo propuso la atribución, que nos parece la más acertada, a Sebastián Herrera Barnuevo basándose en argumentos cronológicos y estilísticos. En primer lugar, relaciona este retrato con el ejemplar de Hampton Court (Cat. PC5) que sí está fechado en 1670 (sin embargo Angulo no ofrece ninguna opinión acerca de la autoría de esta versión) y, aunque difiere el fondo, coincide en la figura, por tanto, al aparentar el rey en los dos retratos la misma edad, el cuadro de Barcelona debe también corresponder a las mismas fechas, anteriores al nombramiento de Carreño como pintor de Cámara en 1671 sucediendo en el cargo a Sebastián Herrera Barnuevo que lo había disfrutado desde la muerte de Mazo en 1667. Es decir, el retrato corresponde a los años en que el puesto de pintor de Cámara lo ocupaba Herrera Barnuevo.

Angulo reconoce que la coincidencia de fechas no es argumento suficiente para atribuirle el retrato, aunque sin duda es un dato muy significativo y a tener en cuenta. También señala la coincidencia estilística entre las dos versiones mencionadas. Por un lado ya hemos hablado de la semejanza en la figura del rey, pero Angulo también indica que los ángeles que aparecen en el retrato de Barcelona sosteniendo los atributos de la realeza y la palma, responderían más bien a los modelos conocidos de Herrera Barnuevo, y no a los de Carreño ni Claudio Coello. Por tanto, concluye que el retrato se debe sin duda a un pintor de Cámara que, por las razones expuestas, lo más verosímil es que se trate de Herrera Barnuevo.

Esta atribución es también aceptada por Young (1984 y 1986) que considera el ejemplar de Hampton Court el original a partir del cual se compusieron las demás versiones.

El cuadro, aunque perteneciente a la colección Gil, estuvo durante muchos años (1918-1950) depositado en el Museo de Arte de Cataluña, en Barcelona, lo que llevó al error de muchos investigadores (entre ellos a Angulo, y, siguiendo a este, a todos los que después han estudiado este retrato, como Young) de creerlo definitivamente ingresado en el mencionado museo.

Exposiciones: Brujas, 1962, nº 214; Madrid, 1986a, nº 147; Roma, 1991-1992a, nº 37.

Bibliografía: Angulo, 1962a, pp. 71-72; Wethey, 1967, p. 15; Wethey, 1983, p. 185; Young, 1984, pp. 490-493; Young, 1986a, pp. 126-127; Rodríguez de Ceballos, 2000, p. 97; Collar de Cáceres, 2003, p. 114; Pascual Chenel, 2005, pp. 179-186.



PC5. HERRERA BARNUEVO, Sebastián de

Carlos II

Londres, colección Real, Palacio de Hampton Court

Óleo sobre lienzo

160 x 110

1670

En la esquina inferior derecha, sobre una cartela se puede leer: “CARLOS.SE / GVND.O.REY / DE ESPANA / 1670”

El joven monarca de pie, vestido con casaca, calzón y medias blancas, una banda cruza su pecho. En la mano izquierda sujeta el sombrero de plumas blancas y en la derecha el bastón de mando, es también visible la empuñadura de la espada en la cadera izquierda. Lleva también un pequeño Toisón. Sobre él, el águila de San Juan porta la corona de laurel en el pico y con una garra sostiene una espada extendida horizontalmente sobre la cabeza de Carlos II; a su lado, un ángel sujeta la corona imperial. A la derecha del rey se observa en la penumbra un gran león con las fauces abiertas que parece portar en una de sus garras el cetro y la otra la apoya sobre una piedra bajo la que aparecen aplastadas tres lanzas y de la que emerge una rama de olivo. En el suelo, detrás del rey se pueden observar otras dos lanzas.

Este retrato ha sido tradicionalmente atribuido a Carreño; así lo recoge Gaya Nuño (1958, nº 522, p. 128) afirmando que el rey cuenta con diez años de edad. Idéntica afirmación hacen Barettini (1972, p. 23) y Miguel Morán (1980, p. 157). Los tres parecen obviar la inscripción que identifica al retratado y en la que aparece la fecha de 1670, por lo que, de ser cierta, ni el rey puede contar con diez años en ese retrato, ni parece probable que el autor sea Carreño que no es nombrado pintor de Cámara hasta el año siguiente aunque ya lo era del rey desde 1669. En dicha fecha, el pintor de Cámara era Herrera Barnuevo, por lo que lo más probable es que éste sea el autor del retrato, porque aunque Carreño se encontraba entonces ya muy relacionado con la Corte, no parece factible que realizara un retrato del rey habiendo ya un pintor de Cámara cuyo cometido principal era precisamente retratar a la familia real. Marzolf incluye el retrato entre las obras erróneamente atribuidas a Carreño, señalando que se trata de un retrato de la escuela madrileña del siglo XVII.

Ya Angulo en un breve artículo (1962, pp. 70-71) atribuyó a Herrera el retrato de la colección Gil (Cat. PC4) comparándolo con este de Hampton Court para el que no ofrecía atribución alguna, pero sí sobreentendiendo que también lo asignaba a Herrera Barnuevo. Posteriormente en el libro de Baticle y Marías que reconstruye la colección de la Galería de Luis Felipe se recoge este retrato como anónimo de la escuela madrileña del siglo XVII. Años después fue Eric Young el que estableció abiertamente la atribución que ya hemos mencionado a Herrera Barnuevo ofreciendo una serie de razones y estudiándolo en comparación con las versiones de la colección Gil y del Museo Lázaro Galdiano. Él consideró este retrato como el original o primero de la serie que dio origen a los otros ejemplares mencionados y el de mayor calidad. Por tanto, los tres serían de

Herrera, pero los de la colección Gil y el Lázaro con intervención de su taller. En este sentido, aduce que este ejemplar de la colección Real de Londres es el único que está fechado (de ser contemporánea la inscripción); fue muy probablemente el que se vendió en Londres proveniente de la colección del rey Luis Felipe en el Louvre. Respecto a esto último, Young reflexiona sobre el hecho de que al haber estado en una colección francesa, probablemente fue sustraído de las colecciones reales españolas con la ocupación francesa de la Guerra de la Independencia; esto le lleva a pensar que no se trata de una repetición o versión realizada por el taller para ser enviada a una corte extranjera, sino el original o prototipo realizado por el maestro a partir del cual era usual que se hicieran múltiples versiones por el taller. Es decir, el maestro pintaba uno que se convertía en el prototipo que posteriormente se copiaba y repetía por el taller con ligeras variaciones. Esta teoría de Young, vendría apoyada por el hecho de que la inscripción que identifica al retratado y contiene la fecha está en castellano, lo que parece corroborar la tesis de que el cuadro fue pintado para la corte española teniendo ese carácter de original del maestro. Otra de las razones esgrimidas por Young para dar primacía a este ejemplar sobre los otros dos comentados, es su mayor calidad que la hace merecedora del pincel del maestro, a pesar de que Angulo consideraba el de la colección Gil como “el mejor ejemplar de Carlos II a los ocho o nueve años”. Finalmente Young ofrece otro argumento, a nuestro entender muy débil, para sostener su tesis basándose en el hecho de que parece ser que a Carlos II no se le solía cortar el cabello, y sin embargo la diferencia de largura del cabello del rey entre la versión londinense y las de Barcelona y el Lázaro es evidente. Así, observa que en el retrato de Londres Carlos II tiene el pelo algo más corto que en los otros dos, lo que sugiere un pequeño lapso de tiempo entre la ejecución de las diferentes obras. Por tanto, considera que el primer ejemplar es el de Londres y que meses después Herrera tuvo otra sesión con el rey de donde salieron los de Barcelona y el Lázaro, pues en ambos Carlos II tiene el pelo de la misma longitud. Esto obligaría a fechar estas dos últimas versiones también en 1670.

El mismo carácter de réplica, respecto de este de Londres, atribuye Morán Turina al retrato del Lázaro al que califica de anónimo (Cat. PC8).

Por último, Young coincide con Angulo al señalar las semejanzas de la figura del rey en las tres versiones, así como los ángeles que responderían a los modelos de Herrera, lo que confirmaría la mencionada atribución.

Como hemos mencionado, muy probablemente este retrato fue sustraído de las colecciones reales españolas durante la Guerra de la Independencia, pasando posteriormente a formar parte de la Galería española del rey Luis Felipe en el Louvre hasta que fue vendido en 1853 en Londres, siendo en aquel momento adquirido por la reina Victoria y permaneciendo desde entonces en la colección Real de Inglaterra. El cuadro estuvo primero en el palacio de Buckingham (allí lo sitúa Gaya Nuño) y después fue llevado al palacio de Hampton Court donde actualmente se conserva.

Bibliografía: Gaya Nuño, 1958, p. 128, nº. 522, lam. 220; Marzolf, 1961, p. 184; Angulo, 1962a, pp. 71-72; Baretini Fernández, 1972, p. 24, ilustrac. p. 154; Morán Turina, 1980,

p. 157; Baticle y Marias, 1981, pp. 51-52, nº. 39; Young, 1984, pp. 490-493, fig. 10; Young, 1986a, pp. 126-127.



PC6. HERRERA BARNUEVO, Sebastián de

Carlos II niño

San Petersburgo, Museo del Hermitage

Óleo sobre lienzo

183 x 123

Hacia 1670

Se muestra a Carlos II a la edad de unos ocho o nueve años al igual que en el resto de versiones de este tipo de retrato, vestido ricamente con traje de gala rojo y plata, jalonado de lazadas; porta en la mano izquierda un rico sombrero de plumas y en la derecha la bengala de general. A la derecha del joven rey, pero algo retrasado respecto a éste, se observa un gran león cuyas garras abrazan un orbe al tiempo que una de ellas porta el cetro; delante del globo aparece una rama de laurel y bajo él, varias lanzas son aplastadas por su peso. En la parte superior, sobre la cabeza de Carlos II se observa un gran águila que lleva en una de sus garras una enorme espada y en su pico sostiene una corona de laurel; a su lado un angelote porta la corona imperial, y tras ellos, la composición queda enmarcada por un gran cortinón rojo. Esto en un primer término porque la composición se completa con un espacio que se observa al fondo, espacio que podemos identificar gracias al mobiliario que aparece representado en el cuadro: se trata ni más ni menos que de la estancia más emblemática del viejo Alcázar de los Austrias, el Salón de los Espejos, situado en la fachada principal y utilizado como salón de recepciones de los personajes más importantes de la época.

Hemos dicho que se puede identificar perfectamente dicho salón porque se observa con claridad una de las mesas de pórfido que alhajaban tal recinto, y que se encontraban soportadas por los leones que Velázquez hizo fundir en Italia, de los cuales aquí vemos uno; así como uno de los espejos enmarcados por águilas que dieron nombre a tan emblemático espacio.

Más allá se observa una baranda de uno de los balcones que daban a la plaza de la armería y al fondo un paisaje que debe corresponder al campo de Madrid que se divisaba desde esa parte del Alcázar.

Como hemos mencionado al principio, se trata de una de las numerosas versiones del tipo de retrato de Carlos II niño creado por Sebastián de Herrera Barnuevo que ocupó el puesto de pintor de Cámara, cuyo principal cometido era suministrar retratos oficiales de la familia real, tras la muerte de Juan Bautista Martínez del Mazo en 1667, hasta la suya propia en 1671, en que le sucederá Juan Carreño de Miranda. Concretamente podríamos decir que se trata de una versión “ampliada” del ejemplar de Hampton Court.

En un reciente artículo Fernando Collar de Cáceres no cree este retrato obra autógrafa de Herrera Barnuevo, sino como mucho de su taller, aunque acepta que el tipo iconográfico responde al creado por el pintor en otros ejemplares.

El estado de conservación es bastante bueno. Tenía una gran pérdida en la parte inferior izquierda que afortunadamente no afectaba a partes esenciales de la composición, y que ha sido eliminada tras la restauración a la que se ha sometido el

lienzo con motivo de la reciente exposición en el Hermitage de Ámsterdam. La elevada calidad del lienzo permite poder asignárselo a Herrera Barnuevo a pesar de que al ingresar en el museo figuró como de Coello y, más tarde, se atribuyó también a Carreño de Miranda.

La procedencia del cuadro es desconocida, aparece ya en el Hermitage en 1846 legado por Dimitri Pavlovitsj Tatisjtsjev.

Exposiciones: Turku, 1994, nº 17; Tokio-Ibaraki-Mie, 1996, nº 32; Bonn, 1997, nº 35; Amsterdam, 2006-2007, nº 10.

Bibliografía: Kagané, 1997, pp. 97-98, nº 34; Collar de Cáceres, 2003, p. 123, nota 19; Kagané, 2005, pp.318-320, nº 67.



PC7. HERRERA BARNUEVO, Sebastián de (Copia de)

Carlos II niño

Mercado de arte?

Óleo sobre lienzo

130,8 x 96,5

Hacia 1670

Copia del retrato del Hermitage (Cat. PC6) pero de evidente inferior calidad, que se nota sobre todo en el rostro del monarca, lo cual hace pensar que se trate de un trabajo de taller siguiendo los modelos creados por el maestro. La disposición es exacta a la del ejemplar del Hermitage apreciándose de nuevo al fondo el Salón de los Espejos, pero con la diferencia de que aquí se ha suprimido la zona superior con el ángel portador de la corona y el águila con la corona de laurel y la espada, lo que quizá se deba a un recorte en el tamaño del lienzo original porque, a pesar de que la fotografía a través de la conozco el cuadro es muy deficiente, se intuye en la parte superior una composición que parece corresponder al águila con la espada, pero que queda cortada por el marco, al igual que ocurre con el león que aparece a la derecha del monarca.

Este cuadro es el mismo que perteneció a la colección Georges Encil (Ancil, según Baticle y Marias, 1981, p. 52) y que fue expuesto en Versalles en 1963 con atribución a Carreño pero sin indicarse nada acerca de su procedencia. Poco tiempo después aparecía “publicitado” por una casa de subastas de Nueva York, afirmando que se trata del primer retrato realizado por Carreño de Miranda al acceder al puesto de pintor de Cámara tras la muerte de Velázquez, sin tener en cuenta que antes que Carreño le antecedieron dos pintores de Cámara, Juan Bautista Martínez del Mazo y Sebastián Herrera Barnuevo. Dicha adscripción al pintor asturiano mantiene *Archivo Español de Arte* en su recopilación de las obras en el mercado de arte correspondientes al número 156 de la revista de 1966. Desde esta fecha no he encontrado noticia alguna sobre el retrato, y desconozco su paradero actual si al final fue vendido o si, por el contrario, permanece aún en dicha colección.

Exposiciones: Versalles, 1963, nº 111.

Bibliografía: *The Art Quarterly*, 1965, vol. XXVIII, nº 1-2, lám, 8; “Bibliografía, mercado de Arte”, *AEA*, 1966, nº 156, pp. 352-353, nº 121, lám. III, 2.



PC8. HERRERA BARNUEVO, Sebastián de (taller)

Carlos II y sus antepasados

Madrid, Museo Lázaro Galdiano

Óleo sobre lienzo

195 x 108,5

Hacia 1670

Debido a las numerosas inscripciones existentes en el cuadro, se comentarán en la descripción del mismo.

El rey niño de unos nueve años situado en el centro de la composición con atavío de gala, decorado con múltiples lazadas y compuesto de casaca, calzón subido y medias blancas, una banda cruza su pecho y sobre ella se observa el Toisón que pende de una serie de botones engarzados en un cordón. Con su mano izquierda sostiene el sombrero de plumas y con la derecha el bastón de mando. De la espada sólo es visible la empuñadura. En el lado derecho del rey se observa el león que apoya una de sus patas sobre un globo y pisotea unas lanzas que se encuentran en el suelo. Encima del león existe un relieve representando a un águila en cuyo pico porta una trompeta de la que sale una especie de cinta.

Sobre la cabeza del rey una cortina es apartada por el cuerpo de un ángel que porta los atributos de la realeza: el cetro y la corona. Al lado izquierdo del monarca sobre una mesa cubierta por un paño, se observa un medallón ovalado abierto con sendos bustos en miniatura en su interior que han querido ser identificados con los Reyes Católicos, aunque en realidad en nada se parecen los rostros (Young, 1986, p. 127). Detrás aparece un libro abierto por tres de sus folios viéndose en cada uno de ellos un retrato en miniatura identificados gracias a las inscripciones en latín que acompañan a cada uno, porque los parecidos tampoco son verosímiles. Se trataría de Felipe I (PHIL^{-us} I / REX), Felipe II (PHIL^{-us} II ISPAG / REX) y Felipe III (PHIL^{-us} III ISPAG / REX). El hecho de que no exista parecido, apunta a la posibilidad de que las miniaturas así como detalles secundarios del cuadro no sean de la misma mano que la figura del rey que si podría corresponder al maestro, sino que se reconoce la intervención de algún ayudante de su taller.

Detrás de la mesa, sobre un pedestal, se encuentra representado un busto de bronce visto de perfil, identificado con el Emperador Carlos V por la inscripción que hay en la base: CARLOS V MP. E^N P. REX. La figura del Emperador aparece coronada de laurel. Delante del busto y formando parte del grupo observamos la simbólica águila bicéfala, mal vista y peor interpretada hasta ahora al considerarla como dos águilas entrelazadas, que sostiene en sus picos el collar con el Toisón de Oro. Justo debajo del águila bicéfala se encuentran varios triunfos de guerra

Al fondo, en una segunda estancia se observan tres retratos. Uno ecuestre que representa a Felipe IV identificado por una inscripción que se encuentra en el marco: PHILIPUS IIII ISPAG / REX, y que responde a los modelos velazqueños que sin duda el

pintor debía conocer. Justo debajo, se encuentran también colgados en la pared dos retratos de menor tamaño de un hombre y una mujer, cuya identidad no es segura.

Detrás de Carlos II, sobre su cabeza, al fondo en la pared de la estancia en la que éste se encuentra situado y a igual altura que el retrato ecuestre de Felipe IV de la habitación del fondo, se sitúa un retrato de la regente Mariana de Austria sentada sobre un sillón ante un bufete, y parece leer un memorial o carta; vestida con las habituales tocas de viuda.

Una última inscripción presente en este interesante y curioso retrato, la encontramos en el jarrón decorado con el escudo real, que contiene un ramo de flores, situado en el suelo, en el ángulo inferior a la izquierda del rey, que le identifica como CARLO SPGNA.

Young indica que el cuadro debió ser más ancho de lo que actualmente se observa, pues, en el lado derecho (según miramos el cuadro) tanto al jarrón como al busto de Carlos V les falta un trozo para estar completos. Lo mismo ocurriría en la parte opuesta en que la cinta que emerge de la trompeta que porta el águila queda cortada sin que quede demasiado clara la composición.

En cuanto a la autoría del retrato, es Young el que, a nuestro modo de ver, ofreció la atribución más verosímil a Herrera Barnuevo, pero con la evidente intervención de su taller, algo que se observa claramente, como dijimos, en la mediana calidad de algunos detalles como los retratos de los antepasados. Este autor compara la figura del rey y los modelos de ángeles de Herrera, con el ejemplar de Hampton Court (Cat. PC5) que él considera el original o modelo a partir del que surgieron las demás versiones (las dos del Lázaro, la de la colección Gil de Barcelona, Hermitage, etc.) de este tipo de retrato.

Además, en las fechas en que debe estar pintado el cuadro el puesto de pintor de Cámara lo ocupaba Sebastián Herrera Barnuevo (de 1667 a 1671), resulta lógico pues pensar que el encargo lo recibiera éste, y él ejecutara la parte principal, es decir, la figura del rey, dejando a sus ayudantes los demás detalles. Morán Turina también lo considera réplica del ejemplar de Londres.

Julian Gállego, por su parte lo considera obra anónima, atribución que recoge Morán Turina. Rodríguez de Ceballos lo atribuye a José García Hidalgo dando para ello la, a nuestro modo de ver, débil razón de una mayor sequedad de pincelada y citando asimismo el trabajo de Young de 1984, pero recogiendo la atribución anterior a Herrera Barnuevo. Lo que resulta extraño es que en el artículo de Young de 1984 en *The Burlington Magazine*, no se menciona en ningún lugar a José García Hidalgo y en el trabajo posterior de Young de 1986, este autor sí lo atribuye más exactamente a Herrera Barnuevo y su taller, sin de nuevo mencionar para nada a García Hidalgo y, lo que resulta más significativo, sin citar tampoco su trabajo anterior. Resulta curioso pues que Rodríguez de Ceballos si cite el artículo de Young de 1984 y no el más moderno de 1986. Quizá se trate simplemente de un error, y lo que realmente quiso citar Rodríguez de Ceballos sea la ficha correspondiente al retrato de Carlos II de la colección Gil de Barcelona en el catálogo de la exposición *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo*, de 1986, porque es precisamente en ese lugar donde se ofrece por primera

vez la posible atribución de este del Lázaro a José García Hidalgo, aunque sin aportar razonamientos concluyentes al respecto como reconoce Amalia Descalzo (México 2000-2001). Lo que resulta evidente es que, desde el punto de vista artístico, la calidad del retrato que nos ocupa no alcanza las cotas de los de la colección Gil, Hampton Court o Museo del Hermitage. Pero también es claro que sigue sin duda alguna, dicho modelo creado por Herrera. Por ello creemos que lo más acertado sería considerarlo bien como obra del propio Herrera con abundante intervención del taller, bien como obra completa de taller o círculo más cercano o, por último, como una copia realizada por un artista madrileño menor, a partir de un original hoy perdido o desconocido, pues no se conoce otro lienzo de análoga composición pero mejor calidad como para poder considerarle su original.

Faltaría mencionar el posible destino del cuadro. Young (1986, p. 128) apunta la posibilidad de que estuviera destinado a una corte extranjera, basándose para su afirmación en la ortografía italiana de las abreviaturas ISPAG y CARLO SPGNA; por lo que podría haber ido a parar a una corte italiana con estrechos vínculos con la monarquía católica como Nápoles. También ofrece como razón el mencionado carácter de réplica. Sin embargo, debemos hacer notar que aquí Young comete un error como consecuencia del desconocimiento de la realidad territorial de la monarquía Católica. El habla de Nápoles como una corte extranjera, y sin embargo, debemos recordar que en esta época, el rey de España, también lo era de Nápoles, por lo que ésta era también su corte, si bien, como es de imaginar, aunque súbditos y vasallos del rey de España, los napolitanos hablaban italiano. Quizá si se quiere hablar de una corte en la península italiana realmente extranjera pero que mantenía relaciones con la monarquía, pueda mencionarse tal vez Florencia.

Exposiciones: México 2000-2001, nº 17; Madrid-Roma, 2003-2004, nº 7.7.

Bibliografía: Hernández Perera, 1957, p. 8; Camón Aznar, 1981, p. 204; Young, 1984, p. 493; Young, 1986a, pp. 127-128; Morán Turina, 1980, p. 157; Pérez Sánchez, 1986, nº 147, p. 318; Orso, 1986, pp. 179-180; Minguez, 1991, pp. 71-81; Arbeteta Mira, 1993, p. 36, y nota 9; Gállego, 1996, lám. 34; Rodríguez de Ceballos, 2000, pp. 98-99; Bermejo Cabrero, pp. 212-213; Portús, 2000, pp. 217-219; Portús, 2000-2001, pp. 16-18; Collar de Cáceres, 2003, nota 19, p. 123; Pérez Sánchez, 2005, pp. 74-75.



PC9. HERRERA BARNUEVO, Sebastián de

Carlos II

Madrid, Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano

Óleo sobre lienzo

122 x 96

Hacia 1670

El monarca niño de pie en el centro de la composición, sobre fondo negro, vestido con traje de gala en rojo y plateado adornado con lazadas. En la mano izquierda sostiene el sombrero y en la derecha el bastón de mando. En este lado se observa en la sombra el león y en el opuesto sobre una mesa aparece representada la corona.

Este retrato había sido considerado tradicionalmente anónimo hasta que Young en sus trabajos lo reclamó, creemos que acertadamente, para Herrera Barnuevo calificándolo de autógrafo del maestro basándose en la elevada calidad de la obra.

El cuadro ha perdido algo de las últimas capas pictóricas sobre todo en el borde plateado del traje y en las mangas, aunque el estado de conservación general es bastante bueno.

Exposiciones: Pamplona, 2003-2004, s/n.

Bibliografía: Hernández Perera, 1957, p. 8; Young, 1984, p. 493, nota 16; Young, 1986a, p. 128 y nota 12; Pérez Sánchez, 2005, pp. 72-73.



PC10. ANÓNIMO (Círculo de Herrera Barnuevo)

Carlos II niño

Real Monasterio de El Escorial, Museo

Óleo sobre lienzo

Medidas desconocidas

Hacia 1670

El joven rey, todavía un niño, está representado de cuerpo entero vestido con el invariable traje negro que imponía la etiqueta, luce un lujoso collar del que cuelga el Toisón de Oro, y la espada al cinto. Con su mano izquierda sostiene el sombrero también negro y con la derecha un papel o memorial.

A la izquierda del cuadro hay una mesa ricamente engalanada con un amplio paño de terciopelo rojo sobre la que se coloca un cojín del mismo color y material en el que reposan el cetro y la corona. Tras ella, una alta columna con pedestal. La parte superior del cuadro aparece cubierta por una amplia y ampulosa cortina roja y al fondo se abre un gran ventanal a través del cual se divisa un paisaje indeterminado.

El tipo de retrato, con las lógicas variantes, recuerda enormemente a otros ya estudiados y que se encuadran en la esfera de Herrera Barnuevo que es el creador de este modelo de retrato. Así, percibimos evidentes relaciones con el lienzo de la Colección Gil (Cat. PC4) en cuanto a la utilización del ventanal al fondo y la columna, aunque sin la zona superior con los angelotes que portan los símbolos de la realeza que en este caso descansan sobre un cojín, de idéntica manera que lo hacen en el retrato del Museo Balaguer de Villanova i la Geltrú (Cat. PC62) que nosotros consideramos también de la esfera de Herrera Barnuevo.

Por otra parte, en lo que se refiere a la figura en sí del rey encontramos algunas variaciones respecto de los lienzos más conocidos atribuidos a Herrera Barnuevo como el mencionado de la Colección Gil o el de la Colección Real de Inglaterra en el Palacio de Hampton Court (Cat. PC5), sobre todo en lo que se refiere a la vestimenta, que en éstos es mucho más rica, vistosa y decorativa, mientras que en el que ahora catalogamos se usa el típico y austero traje negro de etiqueta que vemos también en el cuadro del Museo Balaguer y que veremos después casi invariablemente en los retratos de Carlos II por Carreño. De la misma forma, aquí se coloca un papel en la mano del rey al igual que hará Carreño, en lugar del bastón de mando usual en los otros retratos mencionados de los que, como hemos visto, hay varias réplicas y versiones.

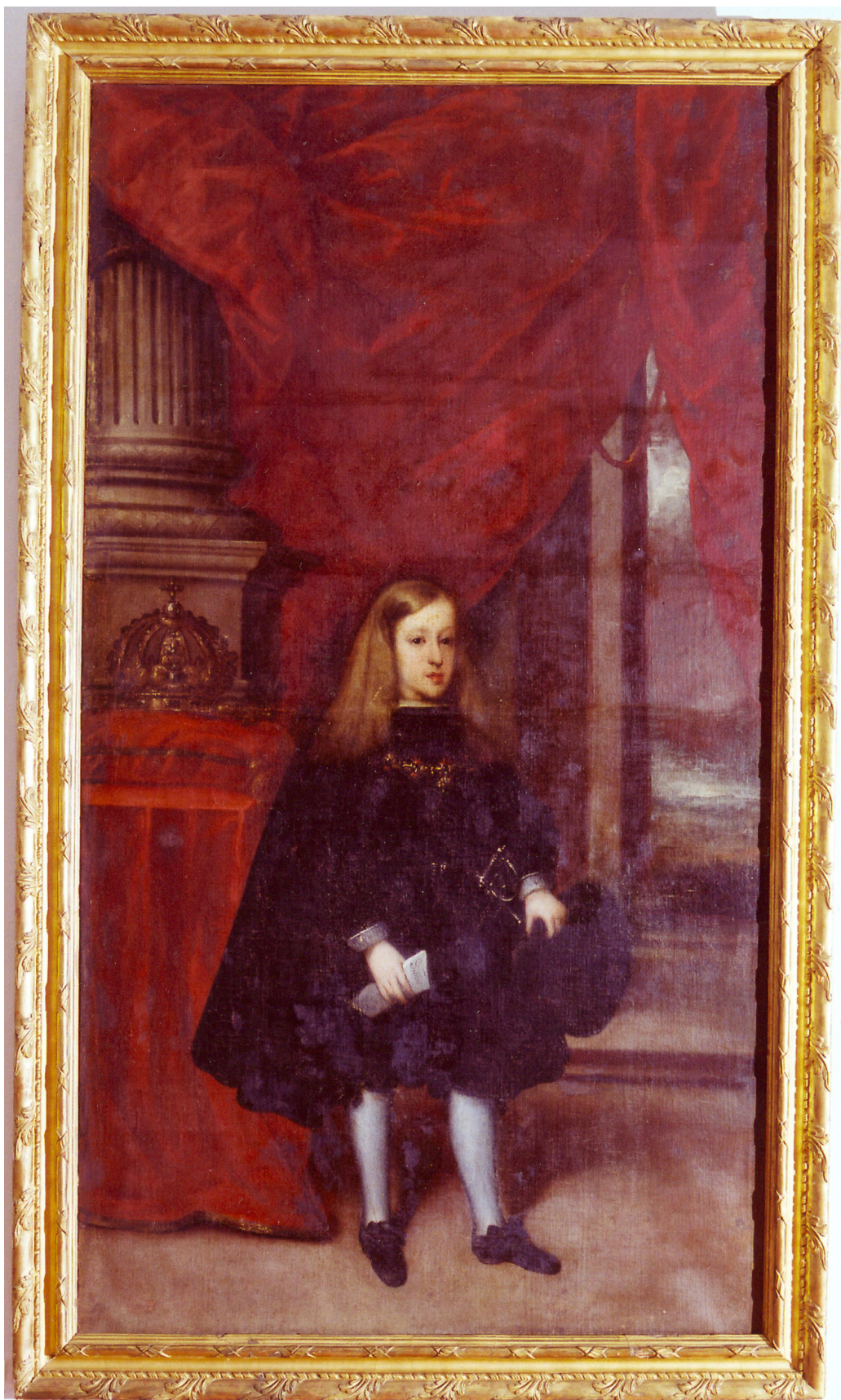
En resumen, se trata de lógicas variaciones y diferencias pero que sustancialmente responden a una misma tipología iconográfica cuyo creador es Sebastián de Herrera Barnuevo, y de la que se realizan múltiples versiones en las que la mano de su círculo es evidente, como en el retrato que nos ocupa.

Aún así, en el Museo se halla atribuido al taller de Carreño, lo cual no cuadra en absoluto con la edad del retratado ni con la tipología creada por éste sino con la de Herrera Barnuevo como hemos comentado.

El estado de conservación del cuadro deja bastante que desear con multitud de faltas pictóricas y repintes por toda la superficie del lienzo.

En un principio pensé que podría tratarse del retrato de Carlos II niño que se encontraba en la Quadra de Mediodía junto al de su hermana Margarita por Mazo. He de agradecer a la Dra. García-Frías, conservadora de Patrimonio Nacional, que me sacara de mi error. En realidad se trata de un lienzo de la colección real que se encuentra desde el siglo XX en el Escorial, pero no antes; la procedencia anterior del cuadro se desconoce y no sabemos con exactitud la fecha de entrada en el Monasterio

Bibliografía: Inédito.



PC11. ANÓNIMO MADRILEÑO

Carlos II niño como cazador

Játiva, Museo Municipal

Óleo sobre lienzo

118 x 99

Hacia 1665-1666

Figura de cuerpo entero del rey niño, de unos cuatro o cinco años de edad, vestido de cazador, pero enlutado, lo que permite fechar el cuadro hacia 1665 en que muere Felipe IV, de ahí el luto que viste. Sobre la cabeza lleva gorrilla también negra. De uno de los botones del traje pende el Toisón. Con guantes y gorguera, sostiene con su mano izquierda un arcabuz que apoya en el suelo; a sus pies aparece un perrillo perdiguero. Detrás del rey, a su derecha, se puede apreciar vagamente la figura de un sillón, y al otro lado se abre un gran ventanal a través del que es claramente visible la famosa fuente de los tritones, que en aquellos momentos se encontraba en el Jardín de la Isla en el Palacio de Aranjuez; por tanto el retrato se sitúa en alguna de las estancias de dicho Palacio.

En cuanto a la atribución, a pesar de que el retrato debe estar realizado por los años en que Mazo era el pintor de Cámara, no es posible relacionarlo con él, porque la calidad no es suficientemente elevada, sobre todo en detalles de suma importancia como el rostro del monarca. Con todo, puede que se trate de una derivación de un original perdido de este autor.

El cuadro pasó al museo del Prado en 1932, por legado de Doña Almudena Cuevas y posteriormente fue ubicado como depósito del Prado en el Museo Municipal de Játiva. Su estado de conservación es bueno.

Exposiciones: Madrid, 1996-1997, nº 1.

Bibliografía: Sánchez Cantón, 1948, p. 148; Museo del Prado, 1996, nº 2534, p. 466, ilustre. p. 564; Rodríguez de Ceballos, 2000, p. 99.



PC12. ANÓNIMO ESPAÑOL

Carlos II

Bowes Museum, Bernard Castle

Óleo sobre lienzo

188 x 107,3

Hacia 1670

El joven rey aparece en primer término sobre unos escalones revestidos de terciopelo rojo, se encuentra vestido del riguroso negro habitual en la corte española y con golilla, pero revestido de manto de armiño sobre el que cuelga el toisón. Su cabeza va cubierta con sombrero negro coronado de plumas rojas. Apoya la mano derecha en la cadera, mientras la izquierda se encuentra sobre un orbe que a su vez está encima de una mesa ricamente engalanada, en la que también se observa la corona y el cetro apoyados en un cojín de terciopelo.

El largo manto de armiño es sostenido por dos pajes uno de los cuales mira directamente al espectador.

La composición se enmarca en la parte superior por un gran cortinón encarnado, y al fondo a la derecha se observa una escena que parece una batalla en torno a un castillo.

El cuadro no es de gran calidad pero si significativo porque es el único ejemplar que conocemos de estas características, pese a que elementos como la corona y el cetro ya los hemos visto aparecer en otros retratos infantiles de Carlos II.

Bibliografía: Young, 1970, p. 75, ilustrac. 39; Young, 1984, p. 493; Young, 1988, pp. 182-183.



PC13. CARREÑO DE MIRANDA, Juan

Carlos II

Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias

Óleo sobre lienzo

210 x 147

1671

Firmado y fechado: “Joannes à Carrenno pic/tor Reg. Fac. Anno/1671”

El rey niño se encuentra situado en el famoso y fastuoso Salón de los Espejos del viejo Alcázar de Madrid, en cuya decoración había participado Carreño en 1659 bajo las órdenes de Velázquez. Se muestra en pie junto a una lujosa mesa de pórfido sostenida por dos de los famosos leones de bronce dorado con una pata extendida que apoyan sobre una esfera, que fueron fundidos en Roma por Mateo Bonarelli y que Velázquez trajo a España (actualmente se conservan el Museo del Prado y en el Salón del Trono del Palacio de Oriente). Viste de seda negra (con capa y medias blancas), como era habitual en los retratos regios de la rama española de la casa de Austria desde Felipe II; con el Toisón de Oro pendiendo de la botonadura del traje y ciñendo la espada, de la que sólo es visible la empuñadura, en la cadera izquierda. En la mano derecha, que mantiene extendida a lo largo del cuerpo, sostiene un memorial doblado, y la izquierda, que sujeta el sombrero de plumas también de color negro, la apoya en la mesa. Al cuello viste la golilla tradicional. La cabeza muestra la larga y lacia cabellera rubia que Carlos II mantuvo durante toda su vida, peinada con raya a un lado y cayéndole sobre los hombros. Tras él, encima de la mesa, es visible una gran urna también de pórfido, con asas y tapadera, y sobre la mesa, colgados en la pared a igual altura, aparecen representados dos grandes espejos con marco de ébano y sostenidos respectivamente cada uno de ellos por las garras de dos águilas de bronce dorado con la cabeza enfrentada. Los espejos reflejan la parte posterior de la cabeza del rey y la pared opuesta de la estancia, donde se aprecian varios de los lienzos que decoraban tan fastuoso recinto, así como una puerta entreabierta que deja adivinar una estancia iluminada. Un imaginado gran cortinaje rojo, bordado de oro en su filo con un grueso cordón del que pende un gran borlón, enmarca la composición por la izquierda. Sobre los espejos se adivina también un lienzo de complicada identificación. Los que se reflejan a través de los espejos (concretamente del derecho, según se mira el cuadro) son el retrato ecuestre de Felipe IV pintado por Rubens en 1628 perdido en el incendio del Alcázar de 1734, pero que conocemos gracias a la copia existente en la Galería de los Uffizi de Florencia, y a su lado (más visible en el retrato de Berlín) el Ticio de Tiziano, y otros cuadros, pero de difícil identificación. También resultan visibles a través del reflejo, otros dos espejos enmarcados por águilas situados en la pared opuesta de la estancia, justo al lado de la puerta entreabierta y debajo de los lienzos mencionados.

El suelo está compuesto por losas alternas de color blanco y rojo, que, junto al juego creado por los espejos con sus correspondientes reflejos, crean la sensación de perspectiva y espacio. Es por eso que este retrato resulta el más espacioso de los

numerosos que se realizarán con idéntico esquema y composición, al existir una mayor distancia entre el borde del lienzo y los pies del monarca.

Probablemente se trate del primer retrato oficial pintado por Carreño al ser nombrado pintor de Cámara (aunque, como hemos visto, aún firme como pintor del rey) que inaugura la larga serie de retratos oficiales del joven monarca situado en el emblemático y simbólico Salón de los Espejos, repitiendo el esquema creado por este retrato.

El cuadro perteneció al infante Don Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza (1811-1875), primo segundo de Isabel II, gran aficionado a las artes que llegó a reunir una de las más ricas y famosas colecciones de pintura del siglo XIX. Este cuadro, junto con toda su extensa colección, le fue arrebatado en 1835 con ocasión de la Desamortización y como castigo por haber apoyado la causa carlista. Pasó al museo de la Trinidad, donde permaneció muchos años hasta que le fue devuelto en 1861 junto con toda su colección.

El lienzo lleva al dorso las iniciales del infante (S.G.) enlazadas. Figura en el inventario de sus pinturas realizado en 1835 con ocasión de la incautación de sus bienes con el número 34 y ya con la atribución a Juan Carreño de Miranda. Al pasar al museo de la Trinidad se inventarió con el número 246, dándose entonces como sus medidas 208 x 142, porque no era visible la firma.

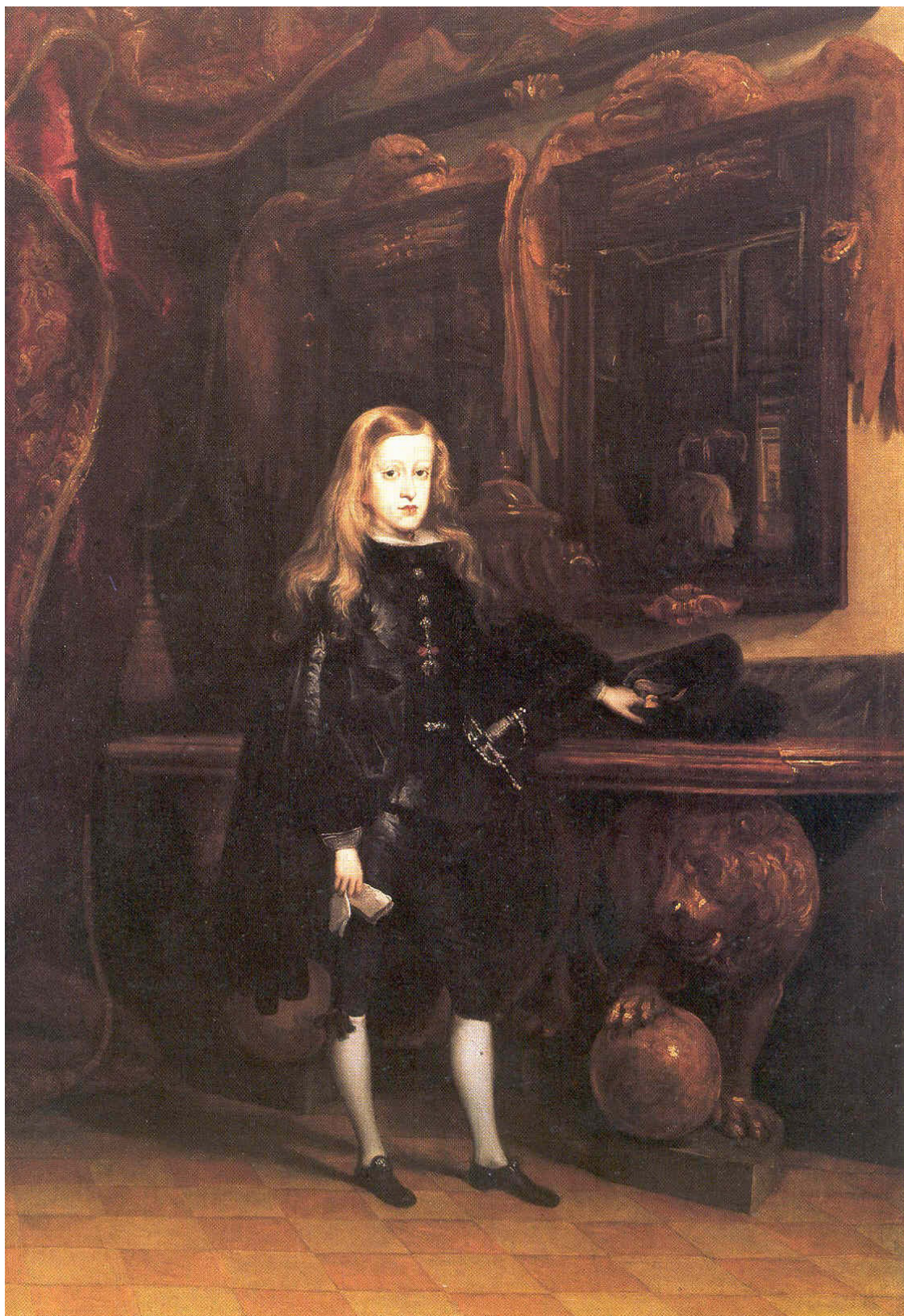
A la muerte del infante, el cuadro, junto con la colección, figuró en la exposición que sus herederos organizaron en 1876 con ocasión de una venta realizada en Pau, siendo recogido en el catálogo de dicha venta con el número 583. Posteriormente, en 1890, el hijo del Infante, el príncipe Pedro de Borbón y Braganza, puso en venta en París parte de la colección, figurando de nuevo el retrato, ahora con el número 10, en el catálogo de la venta, e indicándose que procedía de las Colecciones reales y que había sido regalado por Carlos III a su hijo el infante Don Gabriel, bisabuelo del poseedor, con motivo de su boda con María Victoria de Portugal.

A partir de ese momento, se le pierde la pista, siendo desconocida su existencia para todos los investigadores que han tratado el tema, hasta que aparece en una venta en 1979. El cuadro se encontraba muy sucio y no era visible la firma; se subastó como obra del taller de Carreño, puesto que no se conocía o se había olvidado su procedencia. El retrato fue adquirido por un coleccionista privado, y al realizarle una limpieza, apareció la firma y la fecha, pasando posteriormente al museo de Bellas Artes de Asturias, donde se terminó de restaurar y donde se conserva actualmente.

Esta relativamente reciente aparición e identificación del retrato, es de suma importancia puesto que al estar firmado y fechado en una fecha tan temprana como 1671, nos permite situarlo como primer ejemplar o prototipo, a partir del cual surgirían las numerosas versiones que de este modelo de retrato se hicieron con variedad de destinos. El hecho de que la firma ostente tan sólo el título de *pictor Regis* y no todavía el de *pictor Cubicularis* como si aparece en el de Berlín, hace pensar que el lienzo de Oviedo fue pintado en los primeros meses de 1671 cuando aún era uno de los pintores del rey, antes de obtener el importante puesto de pintor de Cámara en abril del mismo año.

Exposiciones: Oviedo, 1985, nº 1; Madrid, 1986a, nº 38; París, 1987-1988, nº 43; Nueva York, 2006-2007, s/n, pp. 328-329.

Bibliografía: Agueda, 1982, p. 106, nº 34; Pérez Sánchez, 1985a, pp. 72-73, lam. 64; Museo del Prado, 1991, nº 246, p. 93; García-Frías, 1991, p. 199; Sebastián, 1992, pp. 196-199; Rodríguez G. de Ceballos, 2000, pp. 103-104.



PC14. CARREÑO DE MIRANDA, Juan

Carlos II

Berlín, Museo Estatal

Óleo sobre lienzo

205 x 142

1673

Firmado y fechado en el basamento del león que resulta más visible: “JOHANNES A CARREÑO / PICTOR REG. ET CVBI / FAC ANNO 1673”

Sobre la mesa, a la derecha, hay otra inscripción que indica la edad del rey al realizarle este retrato: “ÆTAT (la A y la E unidas en monograma). SVÆ. (de nuevo la A y la E en monograma) XII / ANN.”

Repetición del modelo iniciado con el ejemplar del museo de Oviedo (Cat. PC13), sin más variantes que un mayor acercamiento de la figura del rey (para hacerlo parecer más adulto), que cuenta en este retrato con doce años frente a los diez del de Oviedo, aunque la diferencia de edad apenas resulta perceptible. En este ejemplar son más visibles que en el de Oviedo, los cuadros que se reflejan a través de los espejos colocados detrás del monarca: el retrato de Felipe IV de Rubens y el *Ticio* de Tiziano, así como la puerta entreabierta que deja adivinar una estancia iluminada, en cuyo centro se puede intuir una escultura que se trata de la copia del *Espinario*, en bronce, que Velázquez trajo de Italia para decorar el Salón Ochavado, y se sabe que fue colocado en medio de dicha sala.

Tan sólo señalar que en este retrato ya firma como pintor de Cámara (*pictor cubicularis*). Ese mismo año Carreño pintó también un retrato de Doña Mariana de Austria, firmado y fechado, hoy en el museo de Bellas Artes de Bilbao.

Marzolf, indica que se trata del único ejemplar firmado y fechado de toda la serie de retratos del joven Carlos II situado en el Salón de Espejos con idéntica composición. Evidentemente hoy sabemos que no es así. Esta investigadora realiza tal afirmación, porque en la fecha en que presentó su tesis sobre Carreño, era desconocida la existencia del ejemplar del Museo de Oviedo.

Gaya Nuño identifica erróneamente este retrato con el que perteneció a la colección del infante Don Sebastián Gabriel de Borbón, que se trata en realidad del que actualmente se encuentra en el museo de Bellas Artes de Asturias. Quizá tal confusión provenga de las dimensiones que se dieron para el ejemplar de Oviedo mientras estuvo depositado en el Museo de la Trinidad (208 x 142), muy similares a las de retrato de Berlín, medidas que sin embargo no son tales porque entonces no era visible la firma. De la misma manera, Baretini, siguiendo a Gaya Nuño, comete el mismo error al identificar este retrato con el que fue vendido en 1890 como perteneciente a la colección del infante Don Sebastián Gabriel, puesto que en realidad, el retrato que figuraba en esa venta era el que ahora se exhibe en Oviedo (véase Cat. PC13).

Bibliografía: Beruete, 1924, p. 177; Berjano, 1925, p.155; Sánchez Cantón, 1948, p. 149; Gaya Nuño, 1958, nº. 523, p. 128, lám. 221; Hernández Perera, 1960, pp. 497-498; Marzolf, 1961, pp. 78-79 y 156; Baretini Fernández, 1972, p. 22, ilustrc en p. 153; Pérez Sánchez, 1985a, p. 73, lám. 65; Orso, 1986, pp. 180-181; García-Frías, 1991, p. 199; Sebastián, 1992, pp. 196-199; Rodríguez G. de Ceballos, 2000, pp. 103-104.



PC15. CARREÑO DE MIRANDA, Juan

Carlos II

Madrid, Museo del Prado

Óleo sobre lienzo

201 x 141

Hacia 1673

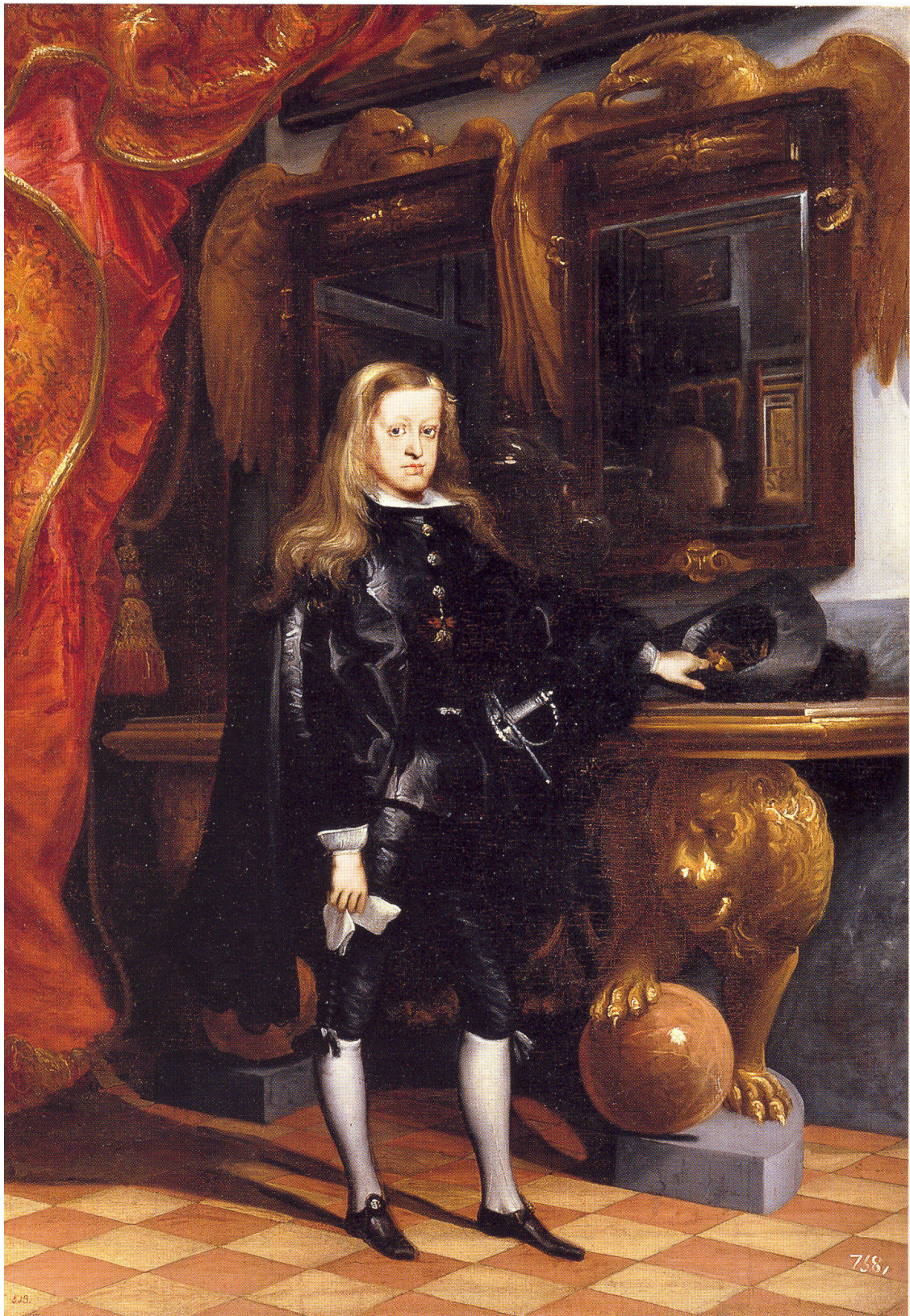
Repetición del esquema iniciado por el ejemplar del museo de Oviedo. Este se relaciona más con el de Berlín porque el monarca adquiere un aire más adolescente. No hay más variación que un mayor acercamiento de la figura del rey, con el fin de hacerlo parecer más crecido y adulto, llenando con su figura gran parte de la composición.

Este es, junto con el de Berlín, el ejemplar más conocido y reproducido de este tipo de retrato. Angulo lo consideró como uno de los primeros, anterior incluso al del museo de Berlín que sin embargo si está fechado en 1673, Quizá se refiera a que éste del Prado es la versión anterior en ejecución al de Berlín, firmado y fechado tal vez porque estaba destinado a una corte extranjera donde su nombre no era conocido.

Por otro parte, como es lógico, no menciona, puesto que todavía no había salido a la luz, el retrato de Oviedo, como tampoco lo podía hacer Camón Aznar.

Exposiciones: Milán, 1986, nº 70.

Bibliografía: Berjano, 1925, p. 146; Sánchez Cantón, 1948, p. 149; Marzolf, 1961, pp. 157-158; Angulo, 1971a, p. 280; Lafuente Ferrari, 1978, pp. 281-282; Camón Aznar, 1983, p. 471; Pérez Sánchez, 1985a, p. 73, lám. 68; González de Zárate, 1985b, pp. 59-62; Museo del Prado, 1990, nº 513, p. 151; García-Frías, 1991, p. 199; Museo del Prado, 1996, nº 642, p. 65; Morán Turina, 2003-2004, pp. 68-72.



PC16. CARREÑO DE MIRANDA, Juan

Carlos II

Madrid, Colección BBVA

Óleo sobre lienzo

202 x 140

Hacia 1673

Excelente ejemplar del prototipo creado por Carreño que sitúa al joven rey en el Salón de los Espejos. Corresponde al tipo de los primeros retratos del rey realizados por Carreño (Oviedo, Berlín y Museo del Prado) en los que aparece con el cabello peinado con raya a un lado y en Toisón de Oro que cuelga de uno de los botones de la chaqueta. Sin embargo, quizá sea más cercano en fecha a estos dos últimos ejemplares debido a que la figura del rey se trae más a primer término acortando el espacio existente entre los pies del monarca y el borde del cuadro, para hacerlo parecer poco a poco más adulto; si bien el esquema general no cambia en absoluto.

El cuadro estuvo durante mucho tiempo en la colección del Banco Exterior de España hasta que, recientemente pasó a la colección BBVA.

Exposiciones: Madrid-Bilbao 2001-2002, nº 44; 2003, p. 199; Murcia 2007, s/n, pp. 58-59.

Bibliografía: París, 1963, p. 129; Pérez Sánchez, 1979, pp. 22-25; Alonso Misol, p. 168, lám. 4; Pérez Sánchez, 1985a, p. 73; Grupo Banco Exterior, 1991, p. 20-23; Pérez Sánchez, 1995, p. 17.



PC17. CARREÑO DE MIRANDA, Juan, taller de

Carlos II

Valenciennes, Museo de Bellas Artes

Óleo sobre lienzo

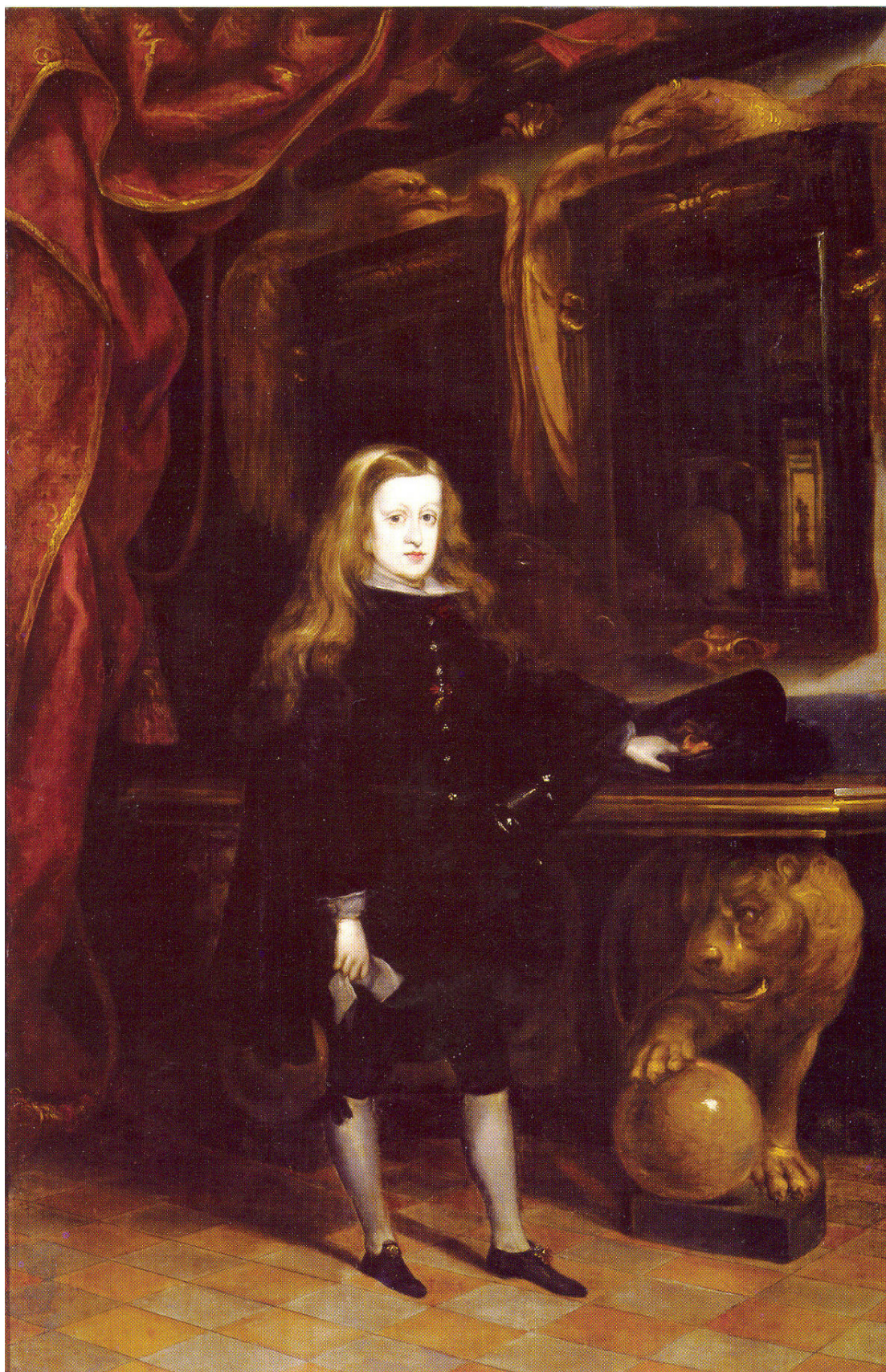
211 x 135

Hacia 1673

Otro de los ejemplares, aunque de inferior calidad, del retrato de Carlos II situado en el Salón de los Espejos, que correspondería a los del modelo con raya a un lado y Toisón que pende de uno de los botones del traje.

Exposiciones París, 1963, nº 42.

Bibliografía: Baticle y Lachotte, 1963, p.124; Baticle, 1964b, pp. 295-296, fig. 1; Pérez Sánchez, Alfonso, 1985, p. 73.



PC18. CARREÑO DE MIRANDA, Juan

Carlos II

Barcelona, museo Balaguer de Villaeuva y Geltru

Óleo sobre lienzo

210 x 135

Hacia 1675

Repite el modelo iniciado con el ejemplar de Oviedo, presentando ligeras variantes. Así, el rey representa en este retrato mayor edad lo que se aprecia en su rostro. Se utilizan también algunos artificios para provocar esa sensación de un rey más adulto y crecido como es el acortamiento de la distancia entre el borde del lienzo y los pies del monarca, ocupando éste todo el primer plano del cuadro y la disposición del cabello no con la raya a un lado como era habitual en los ejemplares anteriores (Oviedo, Berlín, Prado), sino ahora con la raya en medio cayéndole en dos crenchas; arreglo que debió considerarse propio de mayor edad. Novedad esta última que probablemente se dé en este retrato, o en el de Córdoba (Cat. PC19), por primera vez. Otra variante es que ahora el Toisón no pende de la botonadura del traje como en las versiones anteriores, sino que cuelga de un cordón o cadena. Estas novedades se mantendrán en los ejemplares posteriores, y parece que dicha disposición del pelo con la raya en medio se mantuvo incluso hasta el fallecimiento del rey.

Procede de las colecciones reales, y fue inventariado en 1794 en el Palacio del Buen Retiro con el número 793 (que es el que lleva inscrito en la esquina inferior derecha) como copia de Carreño, pasando ya en el siglo XIX al Museo del Prado al que pertenece, aunque permanece como depósito de éste en el museo Balaguer de Villanueva y Geltrú desde 1986, lo que explica que Pérez Sánchez en su libro sobre Carreño de 1985 y en el Catálogo de la Exposición de 1986, lo sitúe todavía en el Prado.

Exposiciones: Oviedo, 1985, nº 2; Madrid, 1986a, nº 42 (equivoca las medidas y se ofrecen las mismas que las del otro ejemplar del Prado).

Bibliografía: Marzolf, 1961, p. 159; Pérez Sánchez, 1985a, pp. 73-74, lám. 70; Museo del Prado, 1990, nº 357, p. 111; García-Frías, 1991, pp. 192 y 199; Museo del Prado, 1996, p. 65; García-Frías, 2001a, pp. 404.



PC19. CARREÑO DE MIRANDA, Juan

Carlos II

Córdoba, museo Provincial

Óleo sobre lienzo

167 x 125

Hacia 1675

Muy similar al segundo ejemplar del museo del Prado de hacia 1675 (Cat. PC18). Probablemente con la misma edad y el mismo tipo de peinado con raya en medio. De nuevo el Toisón no le cuelga de la botonadura de la chaqueta, sino de una cadena. Por lo demás, escenario, composición, actitud, no cambian respecto a los anteriores ejemplares.

Este ejemplar también pertenece al museo del Prado, aunque está depositado en el museo provincial de Córdoba desde 1921.

Bibliografía: Marzolf, 1961, p. 80 y 159; Pérez Sánchez, 1985a, pp. 73-74; Id., 1986, p. 222; Museo del Prado, 1990, nº 2165, pp. 111 y 571; García-Frías, 1991, pp. 192 y 199; Museo del Prado, 1996, p. 65; García-Frías, 2001a, p. 404.

PC20. CARREÑO DE MIRANDA, Juan

Carlos II

El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio

Óleo sobre lienzo

188 x 102

Hacia 1675

En el ángulo inferior izquierdo aparece una inscripción en negro que identifica al retratado como “Carlos II”, sobre otra similar, apenas visible. Sobre el pedestal de los leones vuelve a aparecer escrito “Carlos II” en negro.

Muy similar a los ejemplares del museo Provincial de Córdoba (Cat. PC19) y al segundo del museo del Prado (Cat. PC18). De nuevo presenta la raya del pelo en medio, y el Toisón cuelga de un cordón y no de la botonadura de la chaqueta. Por lo demás, el rey se nos presenta todavía más cercano al espectador, para provocar la sensación de más crecido y adulto. Esto hace que el plano se cierre y sea menos visible el espacio en el que se encuentra, por lo que apenas podemos ver el cortinón y uno de los espejos.

Marzolf, relacionó este ejemplar con el de Córdoba, que consideraba de mayor calidad, estableciendo que éste del Escorial era una copia de aquel, aunque de menor tamaño. Frente a esta opinión que establece que el ejemplar del Escorial no es un original de Carreño, se sitúa la de Pérez Sánchez que si lo considera autógrafo del maestro. En la misma línea se expresa García-Frías que no tiene duda de la originalidad del cuadro, aunque apunta la posibilidad de que se pueda tratar de una copia ejecutada por el taller, pero con la intervención directa del maestro.

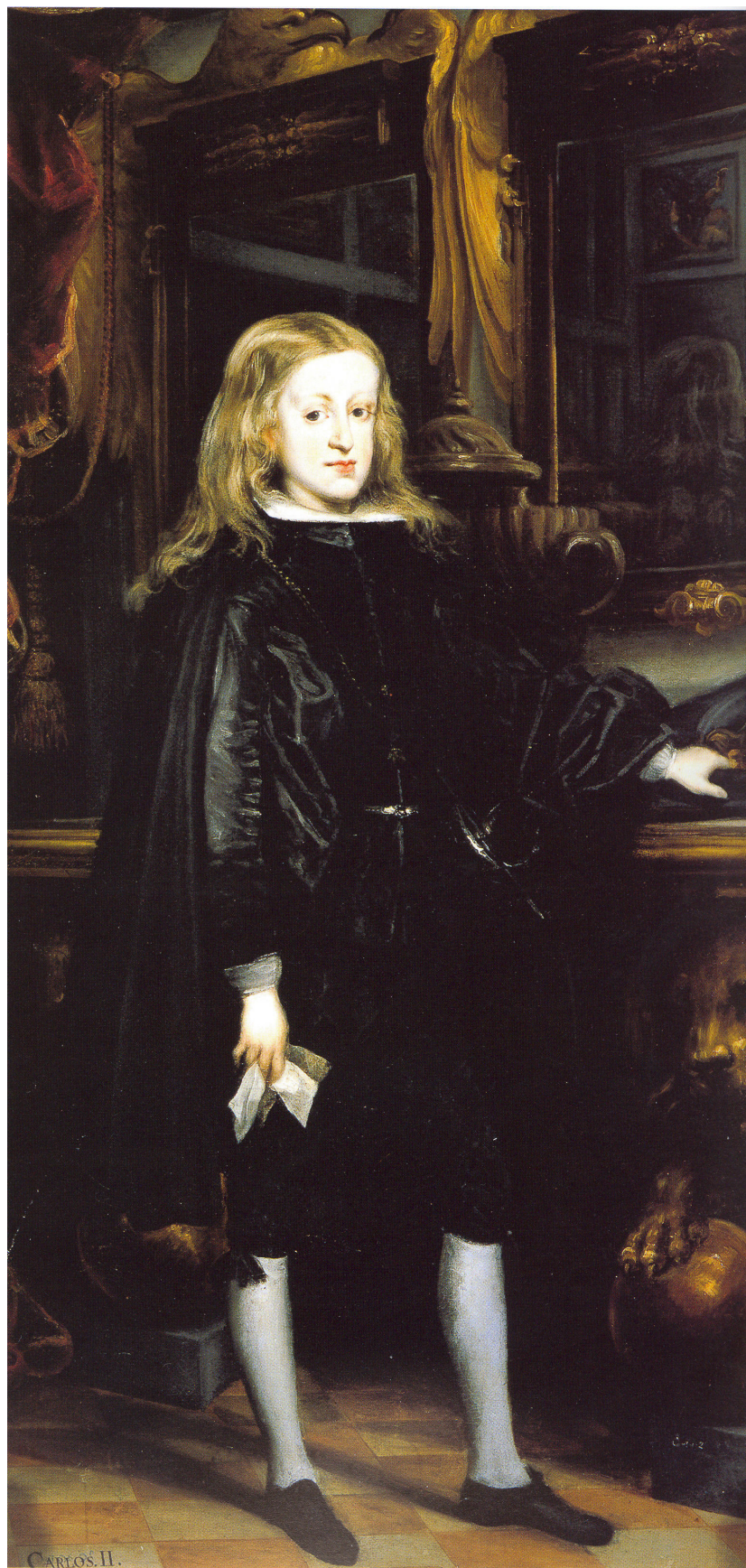
En un informe de 1678, en el que se pide al rey que de el visto bueno a un memorial de Carreño (muy probablemente perdido) en el que solicitaba el pago de una serie de pinturas realizadas por él para las Carmelitas Descalzas de Madrid, y dieciséis retratos que había hecho por orden del rey y la reina madre “desde el año 1671 hasta ahora”; es decir, hasta el 5 de septiembre de 1677 en que Carreño presentó dicho memorial. Pues bien, en el citado informe, aparecen mencionados los dieciséis retratos de sus majestades, es decir, ocho de Carlos II y otros ocho de su madre, Doña Mariana: “Dos para enviar a Francia en el año 1671; dos que de orden de su Majestad remitió mi señora la marquesa de los Vélez al arzobispo de Tolosa que fue embajador; dos para el Señor emperador, que los llevó el Conde de Peting, su embajador; Quatro para el palacio de Valladolid y para la Huerta que llaman del Rey; dos que se hicieron para el Escorial y se pusieron en la celda prioral; dos para el Señor emperador que los llevó el Conde de Harrach su embajador, y los otros dos que se hicieron para Francia y los llevó el embajador Marqués de Vilars”.

Por tanto, parece que en principio se podrían situar los retratos destinados al Escorial en la celda prioral, para la que, como dice el documento, habían sido pintados, sin embargo, no aparecen mencionado por los cronistas del siglo XVIII, fray Andrés Ximenez (*Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1764) y Antonio Ponz (*Viaje de España*, Madrid, 1787-94). No será hasta la descripción

de fray Damián Bermejo, cuando encontremos mencionado un retrato de Carlos II, documentado por él ya en la Biblioteca del Monasterio después de la guerra de la Independencia, en 1814. Según G. Andrés, este retrato de Carlos II fue colocado en el lugar que ocupaba el de Felipe IV que había desaparecido con la invasión napoleónica, por lo que una posibilidad es que se tratase del que se encontraba en la celda prioral, ya que sólo habría que cambiar uno por otro. Marzolf señala la eventualidad de que el retrato de Carlos II de la celda prioral fuese el que luego perteneció a la colección de Luis Felipe de Orleáns. De hecho, en la reconstrucción que de esta colección, hicieron F. Marias y J. Baticle, se incluye un retrato de Carlos II. Sin embargo cabe también la posibilidad factible de que el retrato que se colocó en la Biblioteca fuese otro retrato de Carlos II que ya estuviese en alguna parte del Monasterio, pues precisamente existe otro retrato del rey en el Museo del Monasterio (Cat. PC21) que cuadraría perfectamente con el que menciona el documento, emparejado con otro de Mariana de Austria (Cat. MA5) con destino a la celda prioral. Ambos tienen casi idénticas medidas y hoy día cuelgan juntos, como muy probablemente lo debieron hacer en su momento en la celda prioral.

Posteriormente Poleró cita el retrato de Carlos II en su catálogo con el número 259, pero sin indicar si sustituye a alguno anterior, ni procedencia. Quevedo también lo menciona al describir la Biblioteca.

Bibliografía: Bermejo, 1820, p. 212; Quevedo, 1854, p. 332; Poleró, Madrid, 1857, n° 259, p. 76; Berjano, 1925, p. 149; Marzolf, 1961, pp. 78 y 159; Andrés, 1967, pp. 360-363; Baretini Fernández, 1972, p. 22; Pérez Sánchez, 1985a, p. 73, lám. 69; Id., 1986, p. 222; García-Frías, 1991, pp. 192-201; Id., 2001a, p. 411.



PC21. CARREÑO DE MIRANDA, Juan

Carlos II

El Escorial, Real Monasterio, Museo de pintura

Óleo sobre lienzo

206,5 x 123

Hacia 1675

Repetición del modelo ya conocido perteneciente a la serie en que se representa al rey con el pelo dividido en dos con la raya en medio y con el Toisón de Oro pendiendo de una cadena en lugar de la abotonadura del traje; utilizando también el recurso de acercar el personaje al primer término con la intención de hacerlo parecer más adulto.

En el documento ya comentado en que Carreño menciona varios retratos de sus majestades que había realizado para la monarquía, aparecen “dos que se hicieron para el Escorial y se pusieron en la celda prioral”. Posiblemente estos ejemplares puedan corresponder con los retratos de Mariana de Austria y Carlos II, que hoy cuelgan en la Sala de Audiencias Ordinarias (una de las salas que forman parte del espléndido museo de pintura que guarda el monasterio) haciendo pareja como posiblemente lo hicieran también en origen.

Sin embargo, aunque quizá estuviese colocado en origen en la Celda Prioral, lo cierto es que los cronistas del siglo XVIII, el Padre Ximénez y Antonio Ponz, no los mencionan, y hasta la descripción de Bermejo en 1820 (Descripción Artística del Real monasterio del Escorial y sus curiosidades antes de la invasión de los franceses), no aparece documentado un retrato de Carlos II en la Biblioteca del monasterio (Cat. PC20) que sustituyó a uno de Felipe IV desaparecido tras la invasión francesa. La procedencia de dicho retrato no está clara pero quizá se tratase de un retrato de Carlos II ya existente en el monasterio y que se utilizase para remplazar el de Felipe IV, por las lógicas comodidades que ello suponía, aunque sin embargo parece que éste de la Biblioteca no corresponde al mencionado en el documento sino que se trataría del que ahora nos ocupa, haciendo pareja con el de Mariana de Austria de la celda prioral.

El retrato que aquí catalogamos ha sido recientemente restaurado para formar parte de la exposición realizada en Estados Unidos que indicamos más abajo.

Exposiciones: Madrid, 1981-1982a, nº 18 (no concuerdan las medidas); Seattle, 2004-2005, lám. 66, p. 134.

Bibliografía: Pérez Sánchez, 1986, p. 222; García-Frías, 1991, pp. 200-201; Id., 2001a, pp. 404-405.



PC22. CARRREÑO DE MIRANDA, Juan, taller de

Carlos II

Colección Stirling Maxwell, Pollok House, Glasgow

Óleo sobre lienzo

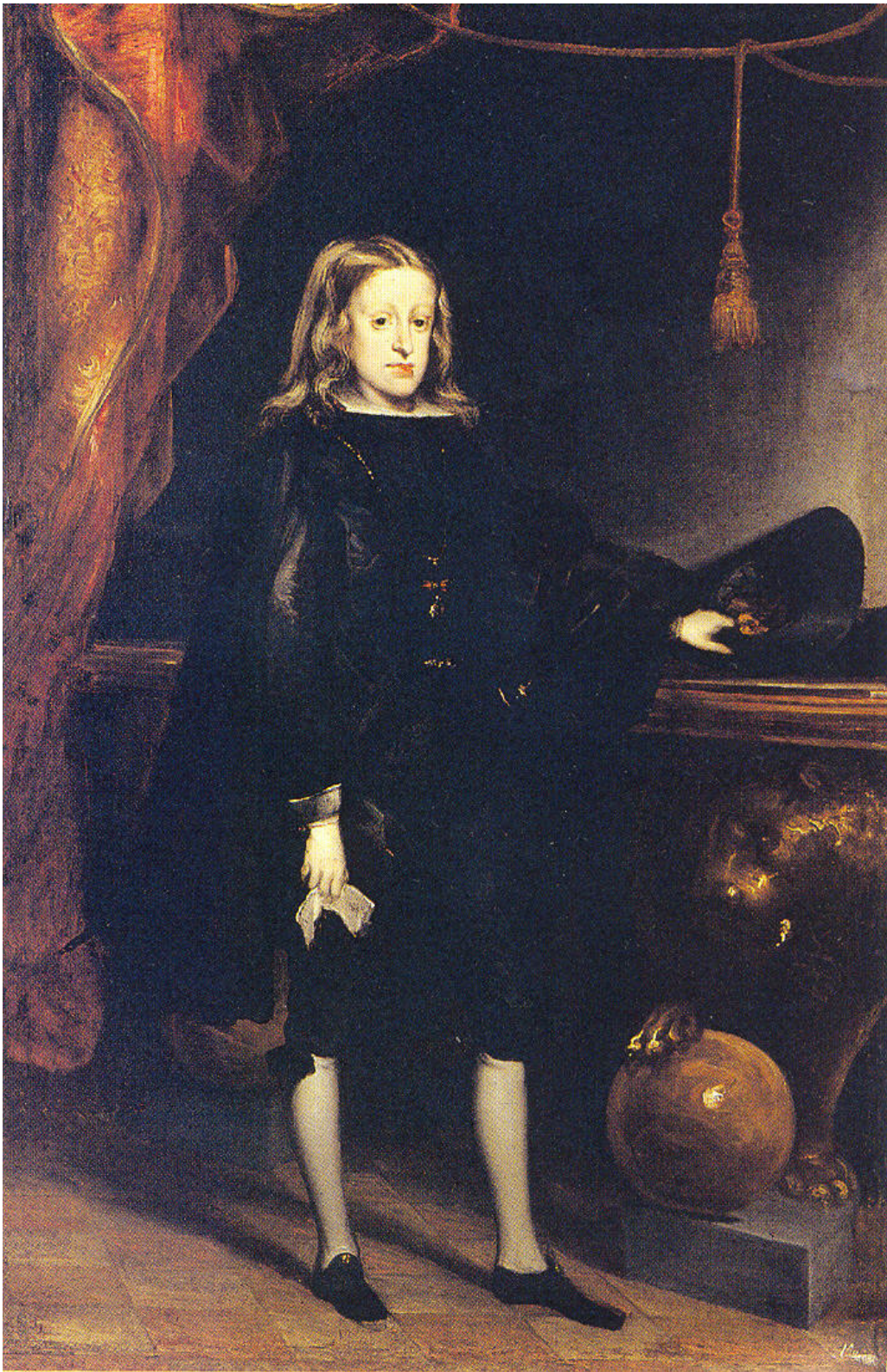
175,3 x 110,5

Hacia 1675-1676

Otra de las versiones de famoso modelo creado por Juan Carreño de Miranda que representa al rey en el suntuoso Salón de los Espejos del desaparecido Alcázar de Madrid. La calidad es inferior a los ejemplares del maestro, lo que hace pensar en que se trata de un trabajo de taller y además en esta versión incluso se han suprimido los famosos espejos que daban nombre al salón viéndose la pared desnuda y, consecuentemente no reflejándose los lienzos del muro opuesto; de igual manera en este ejemplar no aparece tampoco la urna sobre la consola. Otra diferencia respecto a otras versiones es que aquí aparece un borlón colgando de la cortina pero situado en diferente lugar porque lo hace en la parte superior del cuadro.

Exposiciones: Nottingham, 1980, nº 69.

Bibliografía: Marzolf, 1961, pp. 80 y 158-159; Pérez Sánchez, 1985a, p. 73; Id., 1986, p. 222; García-Frías, 1991, p. 199; Id., 2001a, p. 404; Macartney, 2002, p. 349.



PC23. CARREÑO DE MIRANDA, Juan

Carlos II como gran maestro de la orden del Toisón de Oro

Viena (Austria), Palacio Rohrau, colección Harrach

Óleo sobre lienzo

217 x 141

1677

La composición general y el espacio es el mismo que los retratos anteriores, la diferencia radica en que ahora se representa al rey con el fastuoso y ampuloso atuendo de Gran Maestro de la Orden del Toisón de Oro que le cubre por completo hasta los pies, de un color rojo intenso con bordado de oro. El monarca flexiona su brazo derecho que introduce por debajo del traje, y con el izquierdo, que mantiene extendido a lo largo del cuerpo, agarra el manto. Sólo resulta visible uno de los leones, pues la misma ampulosidad del manto mantiene el otro oculto. Lleva la cabeza cubierta. Encima de la mesa de pórfido sustentada por leones, se aprecia la corona y el cetro. Sobre el pecho luce un lujoso collar del que pende el Toisón de Oro. Por lo demás, cortinón, espejos, etc., no cambian con respecto a los retratos anteriores.

El cuadro está documentado en 1677, porque fue encargado, junto con otro retrato suyo (también en la colección Harrach) por doña Mariana de Austria para regalárselos al conde de Harrach, embajador imperial, que se despedía ese año de la corte de Madrid, y aparecen mencionados en el documento comentado en la ficha número 14 del presente catálogo.

Desde que fueron regalados al conde en 1677, este retrato y el que hace pareja con él (el de la reina Doña Mariana de Austria), han permanecido ininterrumpidamente en posesión de sus descendientes.

Exposiciones: Art Treasures from the Viena Collections, 1949-50, nº 15; Madrid, 1981-1982c, nº 6; Munich-Viena, 1982, nº 10; Madrid, 1986a, nº 47; Madrid-Roma, 2003-2004, nº 7.1; Nueva York, 2006-2007, s/n, pp. 330-331.

Bibliografía: Beruete, 1909, p. 199; Sentenach, 1914, p. 100; Beruete, 1924, p. 178; Berjano Escobar, [1925], p. 155; Harrachschen Gemäldegalerie, 1926, nº 292; Sánchez Cantón, 1948, p. 149; Gué-Trapier, 1957, p. 270; Gaya Nuño, 1958, nº 525, p. 128; Heinz, 1960, nº 100; Marzolf, 1961, pp. 81 y 160-161; Baretini Fernández, 1972, p. 21; Díez del Corral, 1985, pp. 155-174; Pérez Sánchez, 1985a, p. 74, lám. 81; García-Frías, 1991, p. 199; Sebastián, 1992, pp. 196-199; Rodríguez G. de Ceballos, 2000, pp. 104-105.



PC24. CARREÑO DE MIRANDA, Juan, Taller de

Carlos II

Colección Condes de Cabra

Óleo sobre lienzo

Dimensiones desconocidas

1678

Repetición del prototipo creado con el retrato del museo de Oviedo, situado en el mismo lugar y con idéntica composición, pero con algunas diferencias. Aparte de acusar mayor edad en el rostro, el fondo difiere ligeramente de los ejemplares anteriores, porque el cortinón adquiere un mayor desarrollo en su parte inferior, ocultando parte de la mesa y el león de ese lado, así como prácticamente uno de los espejos. Se observan también algunas características que ya habían aparecido en ejemplares anteriores, como es el pelo peinado con raya en medio cayéndole en dos crenchas así como el Toisón pendiendo de un lujoso collar. Angulo señaló un rasgo curioso de este retrato probablemente anecdótico o por el contrario quizá cargado de un significado oculto: la mano derecha del rey, que sostiene el memorial, aparece con el dedo índice extendido hacia abajo, señalando el suelo.

Este retrato está perfectamente documentado en noviembre de 1678. Angulo dio a conocer un recibo (fechado en enero de 1679), conservado en el Archivo de la Casa de Cabra, firmado por Carreño, por el que éste cobraba el retrato que del rey Carlos II había realizado en noviembre de 1678, por encargo del Conde de Cabra.

Por tanto, aunque el cuadro no está firmado ni fechado, si fue cobrado por Carreño, por lo que lo podemos perfectamente datar y asignar, sino quizá a la mano directa del maestro, si de su taller. Como señala Pérez Sánchez, este retrato es de menor calidad que los anteriores, por lo que es muy probable que se trate de una obra de sus colaboradores, repitiendo en el taller el modelo de retrato oficial creado por el maestro.

Bibliografía: Angulo, 1982, pp. 308-309, ilustrac. en p. 306, fig. 3; Pérez Sánchez, 1985a, p. 74; Id., 1986, p. 222; García-Frías, 1991, p. 199.

PC25. CARREÑO DE MIRANDA, Juan

Carlos II

Sevilla, Ayuntamiento

Óleo sobre lienzo

208 x 144

Hacia 1677-1679

Nos encontramos con una de los modelos iconográficos de retrato del rey menos conocidos y difundidos. Pues si bien el esquema general de la composición es el mismo que en los de la serie del Salón de los Espejos, aquí se introducen algunas variantes significativas que confieren a este retrato un valor iconográfico especial. Carlos II es representado de nuevo en el interior del Salón de los Espejos, vestido de negro con el collar de la Orden del Toisón de Oro, en pie, apoyando la mano izquierda, con un sombrero, sobre el bufete sostenido por leones y en la derecha lleva un memorial. Sin embargo, aunque los elementos y la descripción general son los mismos que en todos los retratos oficiales realizados por Carreño en la década de los 70, se introducen cambios significativos. En primer lugar, decimos que el espacio en el que se encuentra el Rey es el Salón de los Espejos porque se observa una de las mesas soportadas por los famosos leones; sin embargo, nada más nos lo indica porque se han eliminado los espejos enmarcados por águilas. Además la perspectiva y el punto de vista es completamente diferente, lo que hace que veamos la mesa y el león de manera frontal, frente a lo que venía siendo usual en este modelo de retrato, además el rey necesariamente debe estar colocado al otro lado de la mesa, y el león que vemos tiene que ser el del lado izquierdo, que queda oculto en los demás ejemplares, porque de no ser así, no correspondería con la realidad de la colocación, pues si bien generalmente el león que vemos es el que apoya su pata derecha sobre la bola, aquí es la izquierda, por lo que debe ser el león del otro lado, que además está girado en sentido inverso al de los demás ejemplares. El colocar al rey al otro lado de la mesa adoptando este punto de vista mucho más frontal y sin que el rey aparezca levemente girado, amén de acercarlo mucho más al espectador, es lo que determina que no se vean ya los espejos enmarcados por águilas. Otra diferencia reseñable es el ampuloso desarrollo que adquiere el enorme cortinón rojo; pero sobre todo la aparición de un elemento muy significativo que todavía no habíamos visto en los retratos de Carlos II: el reloj de torre que hay sobre la mesa. Es precisamente esto lo que lo convierte en un ejemplar único y, por ello, de un enorme valor a nivel iconográfico e iconológico, dentro del desarrollo y evolución de los diferentes modelos de retrato oficial. Así pues, de esta tipología sólo conocemos este retrato y el del museo de Bellas Artes de Bilbao que, evidentemente, es copia posterior de este modelo.

El retrato es atribuible a Carreño, aunque con intervención del taller, ya que es de calidad algo inferior a la de otros ejemplares. Esta obra se suele fechar en torno a 1677-1679 y se relaciona con el ejemplar de tres cuartos del Kunsthistorisches Museum de Viena, que, sin embargo, se tiende a fechar en los últimos años de actividad del pintor. Ciertamente nos parece que el rostro es mucho más cercano al ejemplar de Viena, que al

de otros retratos que se pintan en esa época como el de la Galería Harrach, o los diferentes ejemplares armados.

La obra se encuentra en buen estado de conservación aunque con algunos desprendimientos de pintura en la parte inferior derecha, amén de estar destensado y un poco sucio.

El cuadro procede de la colección del Duque de Montpensier y fue donado al Ayuntamiento de Sevilla por Doña Isabel y Don Antonio de Orleáns en 1898, donde permanece desde entonces.

Exposiciones: Sevilla, 1983, nº 17.

Bibliografía: Hernández Perera, 1958, p. 67; Marzolf, 1961, pp. 82, 162-163; Collantes de Teran, 1970, nº 2, p. 33; Pérez Sánchez, 2004, p. 214.



PC26. CARREÑO DE MIRANDA, Juan

Carlos II armado

Toledo, Museo del Greco

Óleo sobre lienzo

234 x 127

1681

Firmado y fechado en el zócalo de la mesa: “IOANNES A CARREÑO FAC^T. PICTOR / CAMERAE REGIAE M^S CAROLI II / ANNO 1681”

El rey, ya adulto, se sitúa en el mismo espacio que los anteriores retratos pintados por Carreño: el Salón de los Espejos. Ello nos lo indica el bufete de mármol sostenido por leones de bronce, ya que los espejos quedan aquí velados por el cortinón (al igual que el león de ese lado), también utilizado anteriormente, pero que ahora adquiere un mayor desarrollo llegando hasta el suelo y enmarcando el lienzo por la parte superior y la izquierda.

El monarca, que adelanta la pierna contraria que en los retratos anteriores, se representa con media armadura, probablemente de almirante, con espada, de la que sólo vemos la empuñadura y calzando botas de ante. Una banda carmesí cruza su pecho y luce corbata a la francesa con lazo rojo. Apoya su mano izquierda sobre la cadera y la derecha, que mantiene extendida a lo largo del cuerpo, porta la bengala de general, actitud que pretende conferir al retratado majestuosidad y altanería. Lleva la cabeza descubierta y el rubio cabello, dividido en dos crenchas, le cae por los hombros. Sobre el bufete, encima de un paño rojo bordado de oro en su filo, se observan el casco y un guantelete.

Carreño se permite aquí una licencia: al fondo, a la derecha, se abre un ventanal iluminado a través del que resulta perceptible la balaustrada blanca del balcón central de la fachada principal del Alcázar (la meridional) que daba a la plaza de la armería, sólo que aquí, en lugar de ofrecernos la perspectiva real de la plaza; se divisa, más allá de la balaustrada, un imposible océano con una escena de batalla naval. Con esto, Carreño consigue el efecto de profundidad y perspectiva que anteriormente lograba con el recurso velazqueño del reflejo de los espejos, amén de dotar al cuadro de iluminación natural.

Probablemente este retrato, al igual que los que se conservan en la Hispanic Society de Nueva York (Cat. PC27) y en el Monasterio de Guadalupe (Cat. PC28) sean repeticiones más o menos fieles del original, hoy perdido, del retrato del rey “armado” que Carreño cobró en junio de 1680, que sería el que nos describe Palomino como enviado a Francia en 1679 con ocasión de la negociación de las bodas reales con María Luisa de Orleans. De cualquier modo, el de mayor calidad de los tres, además de ser el único firmado y fechado es este del museo del Greco, aunque algunos investigadores creyeron poder identificar el retrato enviado a París, con el conservado en la Hispanic Society, que sin embargo, no tiene la calidad suficiente como para haber sido el enviado a Francia en una ocasión de vital importancia para la Monarquía Católica, no sólo en lo que a posible descendencia se trata, sino también la maniobra diplomática que dicha

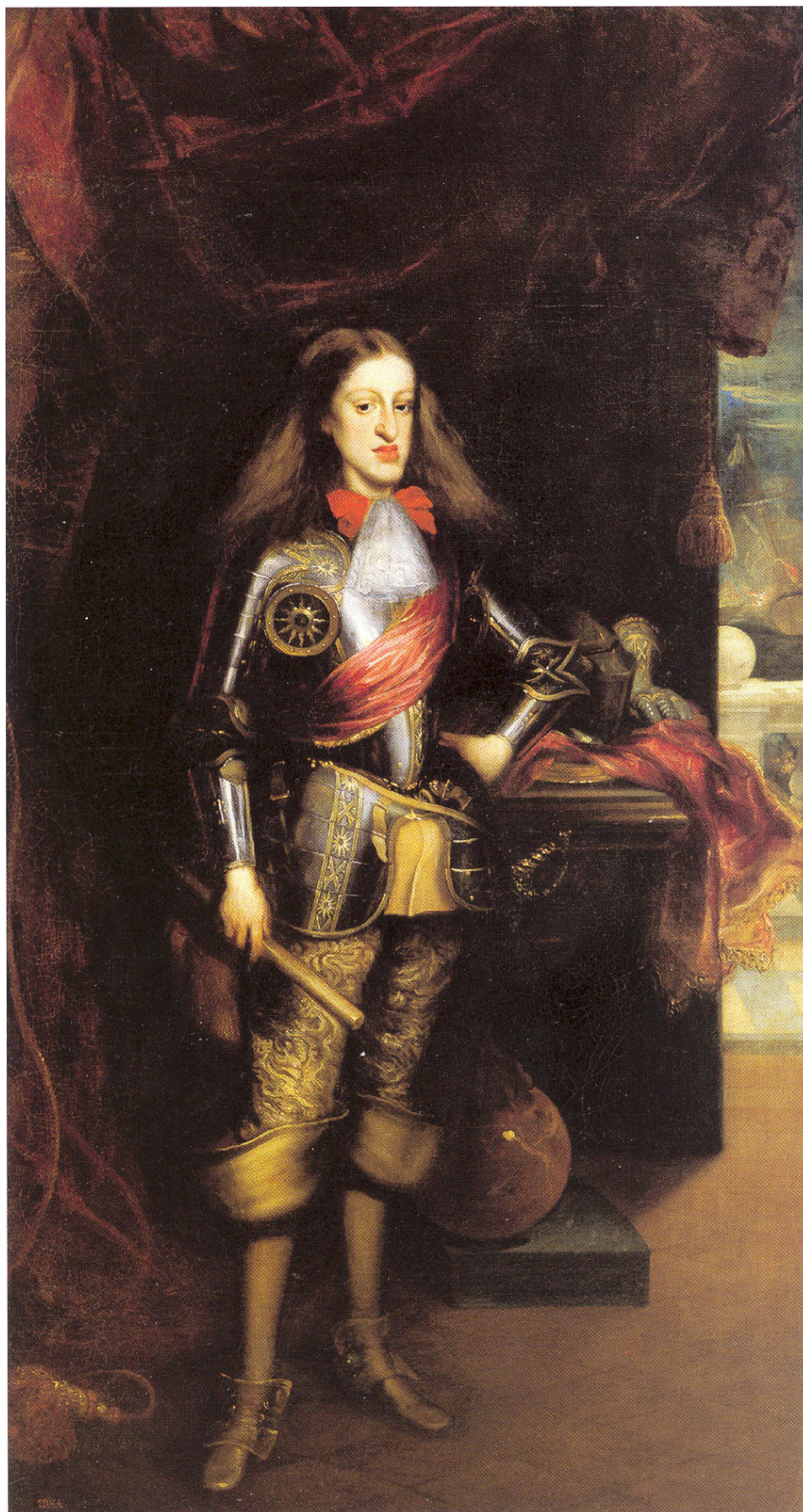
boda suponía, en un intento de afianzamiento de la paz de Nimega firmada con Francia en 1678.

Tengo noticia aún de una cuarta réplica existente en la colección Lafora de Madrid, pero no conozco ninguna fotografía de la misma, lo que me hace imposible emitir un juicio sobre ella.

El cuadro procede de las colecciones reales, trasladado del Monasterio de El Escorial a la Academia de San Fernando en 1813, no fue posteriormente devuelto al monasterio, pasando al Prado ya en el siglo XIX y catalogado en 1910 con el número 643. Ese mismo año fue depositado en el museo del Greco (catálogo del museo del Greco de Toledo, 1912, número 21) donde actualmente permanece catalogado con el número 47.

Exposiciones: Bruselas, 1970, nº 24; Madrid, 1986a, nº 54; Roma, 1991-1992a, nº 30; Madrid, 1999b, nº 40; A Coruña, 2003-2004, nº 123; Santiago-Salamanca-Toledo-Alicante-Bilbao, 2006-2007, nº 28.

Bibliografía: Palomino, 1715-1724, ed. 1947, 1988, p. 408; Mayer, 1915, pp.107-108; Beruete, 1924, p. 178; Berjano, 1925, p. 152; The Hispanic Society, 1928, pp. 10-13; Mayer, 1947, p. 479; Sánchez Cantón, 1948, p. 149; The Hispanic Society, 1954, pp. 249-250; Hernández Perera, 1960, p. 498; Marzolf, 1961, pp. 81-82 y 161-162; Baretini Fernández, 1972, pp. 22-23; Gómez Moreno, 1968, nº. 47, p. 61; Camón Aznar, 1983, p. 471; Angulo, 1982, p. 309; Pérez Sánchez, 1985a, pp. 74-75, lám. 88; Fernández Bayton, 1985, p. 93, nº 18; Sullivan, 1989, p. 29; Museo del Prado, 1990, nº 2935, p. 768; Rodríguez G. de Ceballos, 2000, p. 105-106; García-Frías, 2001a, pp. 417-418; García-Frías, 2001b, p. 20; Bassegoda, 2002, pp. 222 y 231.



PC27. CARREÑO DE MIRANDA, Juan

Carlos II armado

Nueva York, Hispanic Society of America

Óleo sobre lienzo

266 x 136

Hacia 1681

Repetición, con ligerísimas variantes del ejemplar del Museo del Greco en Toledo, sólo que este no está firmado y presenta una ligera menor calidad que el anterior. Berjano afirma erróneamente que este retrato se encuentra fechado en 1679.

Este ejemplar ha querido ser identificado con el “retrato armado” que menciona Palomino como enviado a París en 1679 durante las negociaciones de la boda real con María Luisa de Orleáns; sin embargo, nada apoya esta suposición. Más bien este ejemplar, al igual que los del museo del Greco y Monasterio de Guadalupe, se traten de versiones de dicho original, hoy perdido, que sabemos que Carreño pintó en 1679, porque se conserva el documento, fechado en 1680, en que se ordena que se pague a Carreño, un retrato de “Carlos II con armadura”.

El lienzo perteneció a la colección de los duques de Parma, hasta que en 1912, pasó a formar parte de las colecciones de la Hispanic Society.

Bibliografía: Mayer, 1915, pp. 107-108; The Hispanic Society, 1928, pp. 9-13; Gué-Trapier, 1929, n° A-61, p. 213-215; Berjano, 1925, p. 157; Sánchez Cantón, 1948, p. 149; The Hispanic Society, 1954, pp. 249-250, fig. 191; Gaya Nuño, 1958, n° 526, p. 129; Hernández Perera, 1960, p. 495 y 498; Marzolf, 1961, pp. 81-82 y 161-162; Barettini Fernández, 1972, p. 23; Angulo, 1982, p. 309; Pérez Sánchez, 1985a, pp. 74-75; Id., 1986, p. 232; Sullivan, 1989, pp. 29-30.



PC28. CARREÑO DE MIRANDA, Juan

Carlos II armado

Monasterio de Guadalupe, Cáceres

Óleo sobre lienzo

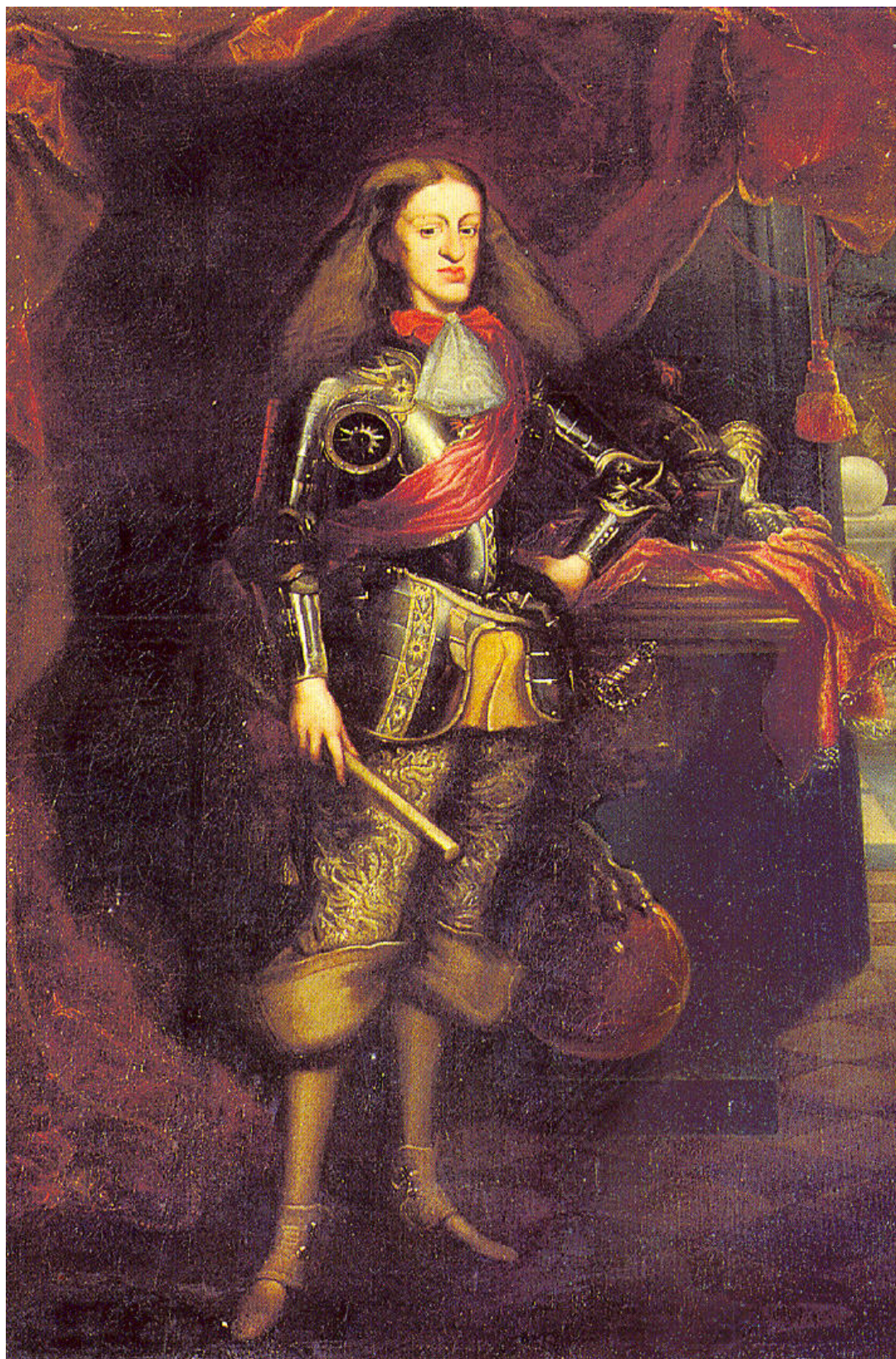
210 x 147

Hacia 1683

Repetición del ejemplar del museo del Greco, sin firmar, pero de análoga calidad. Quizá sea una obra algo posterior, de hacia 1683.

Este retrato, al igual que el realizado por Carreño de la nueva reina María Luisa de Orleáns a su llegada a Madrid en 1680, fueron enviados junto con el del nuncio papal Don Sabas Millini (fechado en 1683) en 1683 al Monasterio de Guadalupe, formando pareja.

Bibliografía: Berjano, 1925, p. 149; Marzolf, 1961, pp. 81-82 y 161-162; Angulo, 1982, p. 309; Pérez Sánchez, 1985a, pp. 74-75; Pérez Sánchez, 1986, pp. 232-233; Sullivan, 1989, pp. 29-30; Rodríguez G. de Ceballos, 2000, pp. 105-106.



PC29. COELLO, Claudio, (taller de)

Carlos II

Munich, Altepinacothek

Óleo sobre lienzo

210,5 x 132

Hacia 1690

Es este ejemplar una variante del modelo de busto prolongado del Kustistorisches Museum (Cat. PC38) y del ejemplar del Ayuntamiento de Sevilla (Cat. PC25), utilizando similares elementos narrativos pero en una asociación diversa. Quizá lo más llamativo de este retrato sea precisamente eso pues en lugar del habitual león que soporta la consola, mueble que existió y existe todavía, se ha colocado imaginariamente el otro animal emblemático de la dinastía austriaca, el águila; mientras ahora el león reposa mansamente tumbado a los pies del monarca. Por lo demás no se observa tampoco el espejo, y se ha trastocado la colocación habitual del cortinaje carmesí, distinguiéndose al fondo la silueta de una columna.

Es un retrato poco citado en la literatura especializada, aunque de importancia si lo relacionamos con el círculo más cercano de Coello, pues desgraciadamente no conservamos retratos del rey de mano del maestro madrileño. Se ha considerado que del original de éste retrato podría derivar el del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Sin embargo, a nuestro modo de ver el de Bilbao es copia del que se conserva en el Ayuntamiento de Sevilla, lo cual no excluye que el de Munich proceda de dicho modelo, eliminando el significativo detalle del reloj de los ejemplares anteriores. Con todo, he de decir que éste de Munich me parece de mejor calidad que el de Bilbao.

El retrato lleva en la parte superior una inscripción añadida ya en el siglo XVIII que identifica erróneamente al representado como Felipe IV, ofreciendo también la fecha equivocada de 1621. En el reverso del lienzo hay otra inscripción de 1760 que repite la falsa identificación.

En general el estado de conservación es bueno.

Bibliografía: Soehner, 1963, pp. 56-59; Gutiérrez Pastor, 2003, p. 134.



PC30. VAN KESSEL, Jan, “el joven” (atribuido)

Carlos II

Bilbao, Museo de Bellas artes

Óleo sobre lienzo

203 x 142,5

Hacia 1690-1692

Parece evidente que este retrato es una copia del ejemplar del Ayuntamiento de Sevilla. Es decir, del modelo ya conocido creado por Carreño de Miranda que sitúa al rey en el Salón de los Espejos, indicado aquí únicamente por la presencia de uno de los leones, aunque con perspectiva diferente, que sostienen la mesa de pórfido que alhajaban aquél significativo recinto del Alcázar Madrileño. Pero de nuevo, el cambio sustancial respecto de otros ejemplares conocidos radica en que sobre la mesa aparece representado un reloj muy similar al que aparece en algunos retratos de su madre, la regente Doña Mariana de Austria. Por lo demás el rey sostiene el sombrero que apoya sobre la mesa y en la otra mano un memorial doblado. A la izquierda del cuadro enmarca la composición un cortinaje rojo que adquiere gran desarrollo.

El cuadro ha estado atribuido a Claudio Coello, lo que no parece del todo descabellado siempre que se acepte la intervención de ayudantes puesto que la calidad de algunos detalles nos son merecedores de las manos del gran pintor madrileño como el león representado de una manera floja y un tanto ingenua. En este sentido, se ha apuntado la posibilidad factible de que tanto éste retrato como otro del mismo museo de la reina Mariana de Neoburgo con el que hace pareja (Cat. MN3) sean de mano de Jan Van Kessel II conocido como “el joven” o “el mozo”. Opinión que viene siendo últimamente mayoritaria.

Exposiciones: Bilbao, 1904, nº 15; Bilbao-Madrid, 1990-1991, nº 1.1.

Bibliografía: Guía de Vizcaya 1915, p. 14; Beruete, 1919, sp; Plasencia, 1932, p. 16, nº 26; Roda, 1947, p. 152; Gaya Nuño, 1957, p. 23; Hernández Perera, 1958, pp. 66-67; Marzolf, 1961, pp. 162-163; Gaya Nuño, 1968, p. 179; Lasterra, 1969, p. 29, nº 63; Bengoechea, 1978, pp. 184-185; Angulo, 1979, p. 395; Pérez Sánchez, 1985a, p. 89; Sullivan, 1989, p. 231, nº PR38; Pérez Sánchez, 1990, p. 151; Galilea Antón, 1993, pp. 1127-1130, fig. 531; Galilea Antón, 1995, pp. 9, 30 y 39; Gutiérrez Pastor, 2003, p. 134-135.



PC31. CAREÑO DE MIRANDA, Juan

Carlos II

San Francisco, Fine Arts Museum, California Palace of the Legion of Honour

Óleo sobre lienzo

78,1 x 64,8

Hacia 1671-1673

El rey aparece retratado de tres cuartos largos, a la edad de unos 10-12 años, vestido de riguroso negro y fondo negro alterado cromáticamente tan sólo por el brillo del Toisón de Oro y la botonadura de la que pende, así como por la hebilla del cinturón y la empuñadura de la espada que lleva al cinto. El largo pelo rubio y lacio le cae por los hombros peinado con raya a un lado como es habitual en los primeros ejemplares de retratos creados por Carreño de Miranda, así como el hecho de que la insignia del Toisón cuelgue de uno de los botones de la chaqueta y no de un cordón como sucede en ejemplares posteriores.

Mantiene la mano derecha extendida, pegada al cuerpo, mientras que la izquierda, que lleva enguantada, sostiene el sombrero.

Probablemente este fue uno de los primeros retratos realizados por Carreño al ocupar el puesto de pintor de Cámara, cosa que nos indica la edad aparente del rey así como el peinado y la forma de colgar el Toisón, ya comentadas, que son características de estos primeros retratos. Sin embargo, resulta muy complicado establecer una fecha concreta de ejecución sin mayores datos documentales. Beruete situó este retrato como el precedente del de Berlín firmado y fechado en 1673, cosa que podría resultar lógica como modo de acercamiento y estudio de la fisonomía del rey, antes de realizar un retrato oficial. Con esto no queremos decir que se trate de un boceto, puesto que a todas luces no lo es, sino de un cuadro perfectamente acabado; pero no es descabellado pensar que pudiese haberse realizado como una primera toma de contacto. En este sentido, cuando escribía Beruete sobre este retrato, todavía no se conocía el magnífico ejemplar del Museo de Asturias, firmado y fechado en 1671, para el que éste también habría podido servir de estudio antes que para el de Berlín.

Marzolf considera este retrato posterior incluso al de Berlín basándose en que los rasgos fisonómicos de los Austrias ya habían comenzado a manifestarse en el joven rey. Sin embargo, Sentenach lo sitúa en 1671, mientras Mayer también es de la opinión de que correspondería a una fecha posterior a 1673. De la misma manera Sánchez Cantón pensaba que el de Berlín, fechado en 1673, así como el del Prado, sin fechar pero que también debe corresponder a ese momento, fueron precedidos por éste de la Legión de Honor. En este punto es necesario volver a recordar que en el momento en que escriben estos autores, aún no se conocía el del Museo de Bellas Artes de Asturias, por lo que tampoco sería ilógico especular que el de San Francisco le precediese en el tiempo, con lo que habría que adelantar la fecha de ejecución al mismo 1671 en que se pinta el de Oviedo.

En cualquier caso, lo que parece obvio es que el retrato debe corresponder a los primeros años en que Carreño se ocupa del puesto de pintor de Cámara.

Berute situó este retrato en la colección Frick de Nueva York, en la que Sánchez Cantón ya no lo vio en 1930. Marzolf al hablar de la procedencia del lienzo lo sitúa en la colección Berute y Moret en Madrid, posteriormente en la de Henry K. S. Williams, cuya descendiente Mildred Anna Williams, lo cedió al Palacio de la Legión de Honor en 1940 y afirma que Berute comete un error al situar el cuadro en la colección Frick.

Bibliografía: Berute, 1909, pp. 197-198; Sentenach, 1914, p. 100; Berute, 1924, pp. 176-177; Mayer, 1947, p. 478; Sánchez Cantón, 1948, p. 149; Marzolf, pp. 79 y 157.



PC32. CARREÑO DE MIRANDA, Juan (atribuido)

Carlos II

Madrid, Museo Lázaro Galdiano

Óleo sobre cobre

5,3 x 4,5

Hacia 1671-1673

En el dorso tiene una inscripción que identifica tanto al autor como al personaje retratado. Parece sin embrago, que la inscripción no es contemporánea.

Me ha resultado imposible examinar físicamente la pieza, por lo que desconozco lo que dice exactamente la inscripción, y tampoco he logrado localizar transcrito dicho texto.

Se trata de una miniatura con forma ovalada en marco octogonal. Representa un busto de Carlos II niño a la edad de unos 10-12 años, vestido de negro, con golilla, y con el Toisón pendiendo de uno de los botones de la chaqueta. El cabello, muy largo y peinado con raya a un lado, le cae por los hombros.

Hernández Perera mantiene sus reservas al atribuir plenamente esta miniatura a Carreño, de hecho, coloca su nombre entre interrogantes en el pie que acompaña a la ilustración. Esta duda proviene del hecho de no estar documentada la actividad de Carreño como miniaturista, por mucho que Mayer (1947, p. 473) afirme quizá con excesiva rotundidad y sin aportar ninguna prueba documental al respecto, que Carreño brillaba en el terreno de la miniatura. Ni Palomino (amigo personal de Carreño), ni Ceán, confirman en sus biografías del pintor tal extremo. Esto, como mínimo, plantea una duda razonable acerca de la atribución segura.

Sin embargo, Young, aún reconociendo dichos problemas, no duda en la atribución tradicional que nos transmite la inscripción, a Carreño; basándose para ello en dicha inscripción y en el estilo y calidad de la miniatura de la que afirma que tan sólo podría haber sido realizada por uno de los dos grandes pintores de la época: Carreño o Coello, este último sin embargo demasiado joven para poder haber realizado la obra en el momento en que debe estar fechada por la edad aparente del rey.

Asimismo Young afirma que esta miniatura es el primer retrato que Carreño hizo del joven rey; sin embargo, más arriba nos dice que el monarca cuenta en esta obra con unos once o doce años, y que por lo tanto correspondería a los primeros años de servicio de Carreño como pintor de Cámara. Pues bien, si se quiere situar esta miniatura como el primer retrato de Carlos II realizado por Carreño al ser nombrado pintor de Cámara, necesariamente se debería datar la obra en 1671 (en que Carreño recibe el nombramiento), es decir, el rey con una edad de diez años, y no once o doce. En este sentido, algo que parece olvidar Young es que justo de 1671 tenemos el retrato firmado y fechado del museo de Oviedo en donde ya se representa a Carlos II en el Salón de los Espejos, aunque Hernández Perera afirme, como es lógico porque en esas fechas no se conocía el de Oviedo, que no existe retrato de Carlos II firmado por Carreño hasta 1673 con el ejemplar de Berlín.

Por tanto, si esta miniatura y el otro retrato del Lázaro (Cat. PC33), muy similar en las facciones, se quieren situar como anteriores en el tiempo y modelos para la serie del Salón de los Espejos, deberían fecharse como máximo en 1671 en que se pinta el ejemplar de Oviedo, primero de la serie, firmado y fechado, habiendo podido servir, como bien mantiene Young, de primera idea para el de Berlín (olvidándose de nuevo del primer ejemplar de Oviedo).

Menos probable nos parece la posibilidad de que estos retratos hubiesen sido pintados por Carreño en el periodo que va desde que es nombrado pintor del Rey en 1669 hasta que ocupa el cargo de pintor de Cámara en 1671, porque en esa época lo más lógico, puesto que era su cometido principal, es que los retratos del joven monarca los pintase el pintor de Cámara, cargo que en aquel momento todavía ocupaba Sebastián de Herrera Barnuevo.

En cuanto al estado de conservación de la obra, falta un trozo importante de pigmento en la parte superior, zona que debía ocupar parte del cabello del rey, también son visibles faltas en la parte inferior.

Bibliografía: Hernández Perera, 1957, p. 8; Camón Aznar, 1981, p. 118; Young, 1986a, p. 128; Stratton, 1988, p. 25, Espinosa Martín, 1999, nº 16, pp. 72-73.



PC33. CARREÑO DE MIRANDA, Juan (atribuido)

Carlos II

Madrid, Museo Lázaro Galdiano

Óleo sobre lienzo

39,2 x 32,2

Hacia 1671-1673

El monarca niño retratado de busto, vestido de negro, con golilla y el largo cabello rubio y lacio del rey, peinado con raya al lado, cayéndole sobre los hombros. Se ha señalado la relación de este retrato con la miniatura que se conserva en el mismo museo (Cat. PC32), puesto que la edad que aparenta el rey, la postura, el largo del cabello, etc., coinciden. Tanto Hernández Perera como Young señalan dicha relación, y colocan este retrato como estudio o primera idea del ejemplar de cuerpo entero de Berlín, fechado en 1673, olvidándose Young del ejemplar de Oviedo firmado y fechado en 1671 (Hernández Perera no podía conocer su existencia, como ya hemos comentado). Por tanto, si este retrato y la miniatura fueron estudios preparatorios, lo habrían sido en todo caso del ejemplar de Oviedo, primero de la Serie del Salón de los Espejos, en que el rey cuenta con diez años, los mismos que aparenta tener en estos del Lázaro.

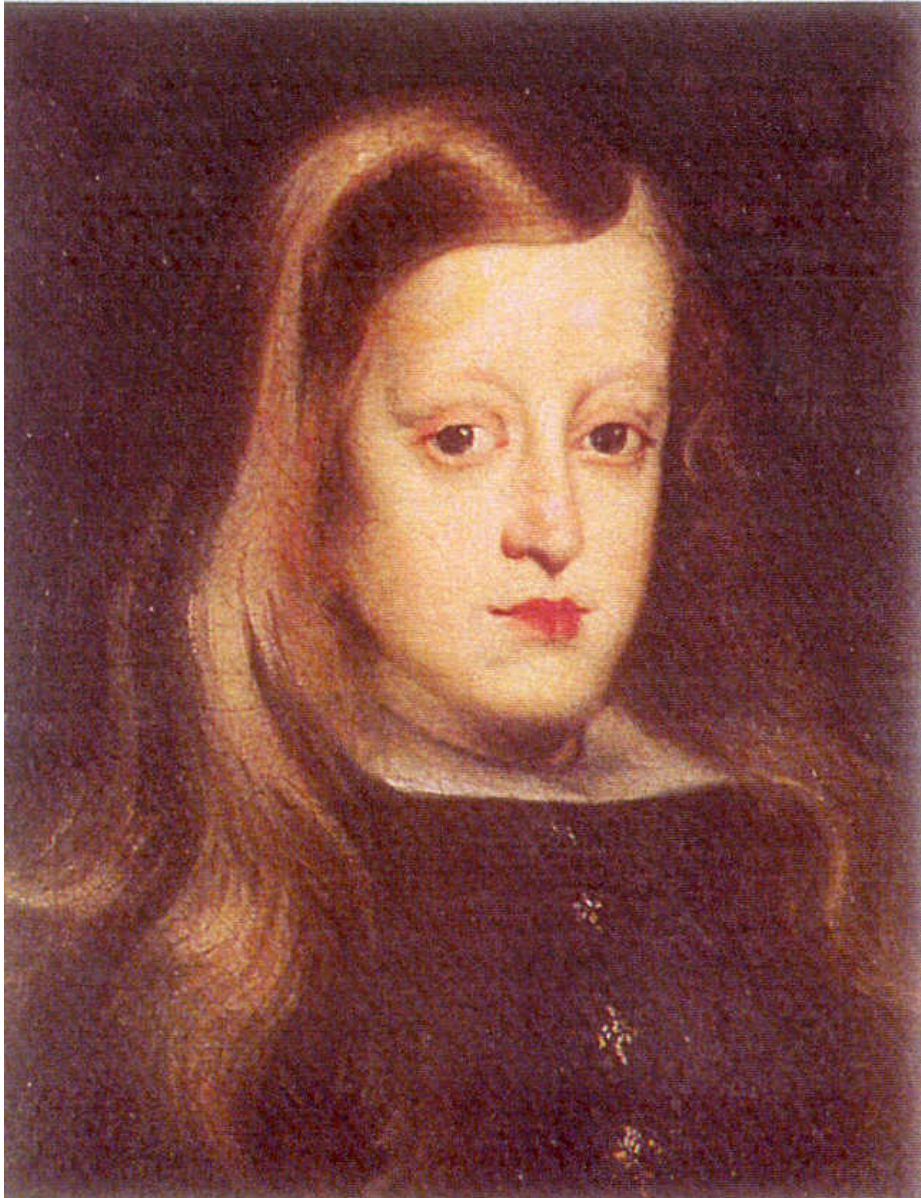
En cuanto a la atribución, Hernández Perera, mantiene ciertas dudas respecto a la autoría de Carreño, pero sin ofrecer una posible alternativa, sino que basándose en el parentesco con el de Berlín fechado en 1673 (Cat. PC14) y el Prado (Cat. PC15), nos dice que ello induce a pensar en Carreño como autor en fecha similar (hacia 1673). Young, por su parte, tampoco afirma con rotundidad la atribución a Carreño, pero sí ofrece algunas razones para aceptarla: de nuevo la similitud con el de Berlín de 1673, para el que éste habría podido ser una primera idea; la prohibición del rey contada por Ceán, de que ningún pintor copiase su retrato sin la aprobación de Carreño; y el estilo de los retratos posteriores del rey realizados por Carreño, que parece seguir el de éste.

Nosotros nos inclinamos a pensar que tanto este retrato como la miniatura, son más cercanos a 1671 que a 1673, porque en ese primer año tenemos el retrato firmado y fechado del museo de Oviedo, que encabeza la larga serie en que se representa al joven rey situado en el fastuoso Salón de los Espejos del Alcázar, y en el que el monarca cuenta con diez años, edad más cercana a estos retratos que los doce que suponen Hernández Perera y Young. En lo que si coincidimos es en que quizá podrían haber sido realizados por Carreño a modo de acercamiento y familiarización con el rostro del rey, nada más ser nombrado pintor de Cámara en 1671, para luego ir realizando los sucesivos retratos de Carlos II en el Salón de los Espejos, todos en fechas muy cercanas y correlativas, en los que bastaría cambiar ciertos detalles del rostro del rey para ir haciéndole parecer algo más adulto; y en los que probablemente la intervención del maestro se limitaría a esos detalles, repitiendo los ayudantes de taller, el prototipo creado por éste años antes. En este sentido, no parece probable que Carreño comenzase a pintar el primer retrato de Carlos II en el Salón de los Espejos (el de Oviedo), es decir, su primer retrato oficial, tras ser nombrado pintor de Cámara, sin haber “practicado” antes;

razón esta que podría explicar la existencia de estos retratos que habrían servido a Carreño de preparación previa.

Exposiciones: Pamplona, 2003-2004, s/n

Bibliografía: Hernández Perera, 1957, p. 8; Gaya Nuño, 1968, p. 487; Camón Aznar, 1981, p. 204; Young, 1986a, pp. 128-130; Pérez Sánchez, 2005, pp. 54-55.



PC34. CARREÑO DE MIRANDA, Juan

Carlos II

Madrid, Museo del Prado

Óleo sobre lienzo

75 x 60

Hacia 1685

Retrato de busto prolongado hasta la cintura. El monarca, vestido sencillamente, de seda negra, con la tradicional golilla sobre la que cae la lacia melena rubia dividida en dos crenchas y un largo collar del que pende el Toisón de Oro, llegando casi hasta la cintura. Resulta también visible la empuñadura de la espada. En el rostro pálido del rey, que nos mira con cansancio y tristeza melancólica, se acusa una mayor edad y muestra claramente los rasgos físicos que lo han hecho famoso: la nariz alargada, el labio inferior caído y el prognatismo típico de la Casa de Austria que en Carlos II se hace todavía más evidente.

Se trata probablemente de uno de los último retratos de Carlos II realizados por Carreño, dado el aspecto avejentado y cansando que presenta el rey. Ahora se ha eliminado el fondo, que aparece neutro, apreciándose por la izquierda, parte del cortinaje rojo habitual en retratos anteriores.

En la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se conserva un dibujo a lápiz negro (19,7 x 14,7) que Carreño realizó de la cabeza del monarca, probablemente como preparatorio para este retrato, en el que de nuevo se observa la mirada triste y melancólica del rey.

El retrato procede de las Colecciones Reales, aunque no se encuentra identificado con seguridad hasta 1747 en que aparece inventariado entre las pinturas de Isabel de Farnesio en la Granja de San Ildefonso atribuido a Claudio Coello. Pasó al Museo del Prado a mediados del siglo XIX inventariado con el número 160 con el que permanece en los catálogos de 1854 y 1858; posteriormente se catalogó con el número 703 en los catálogos desde 1872 hasta 1907. Y, finalmente, desde el catálogo de 1910 permanece con el número 648.

Exposiciones: Tokio, 1970, nº 68; México 1978, nº 18; Buenos Aires, 1980, p. 80; Belgrado, 1981, nº 6; Oviedo, 1985, nº 3; Madrid, 1986a, nº 61; Madrid, 1996-1997, nº 3.

Bibliografía: Beruete, 1909, p. 199; Berjano, 1925, p. 146; Friedländer-Lafuente Ferrari, 1935, p. 700; Mayer, 1947, p. 478; Sánchez Cantón, 1948, p. 149; Marzolf, 1961, p. 163; Lafuente Ferrari, 1978, p. 282; Pérez Sánchez, 1985a, p. 75, láms. 91 y 92; Museo del Prado, 1990, nº 160, p. 62; Museo del Prado, 1996, nº 648, p. 66; Rodríguez G. de Ceballos, 2000, p. 106; Morán Turina, 2003-2004, pp. 65-68; Pérez Sánchez, 2005, p. 52.



PC35. CARREÑO DE MIRANDA, Juan

Carlos II

Oviedo, Banco Sabadell

Óleo sobre lienzo

66 x 60

Hacia 1683-1685

El monarca retratado de busto, viste sencillo pero al mismo tiempo lujoso traje de damasco negro profusamente bordado, y la usual golilla al cuello. Lleva el Toisón de Oro colgando de un lujoso collar que le cuelga sobre los hombros. Sin espada. El fondo es neutro.

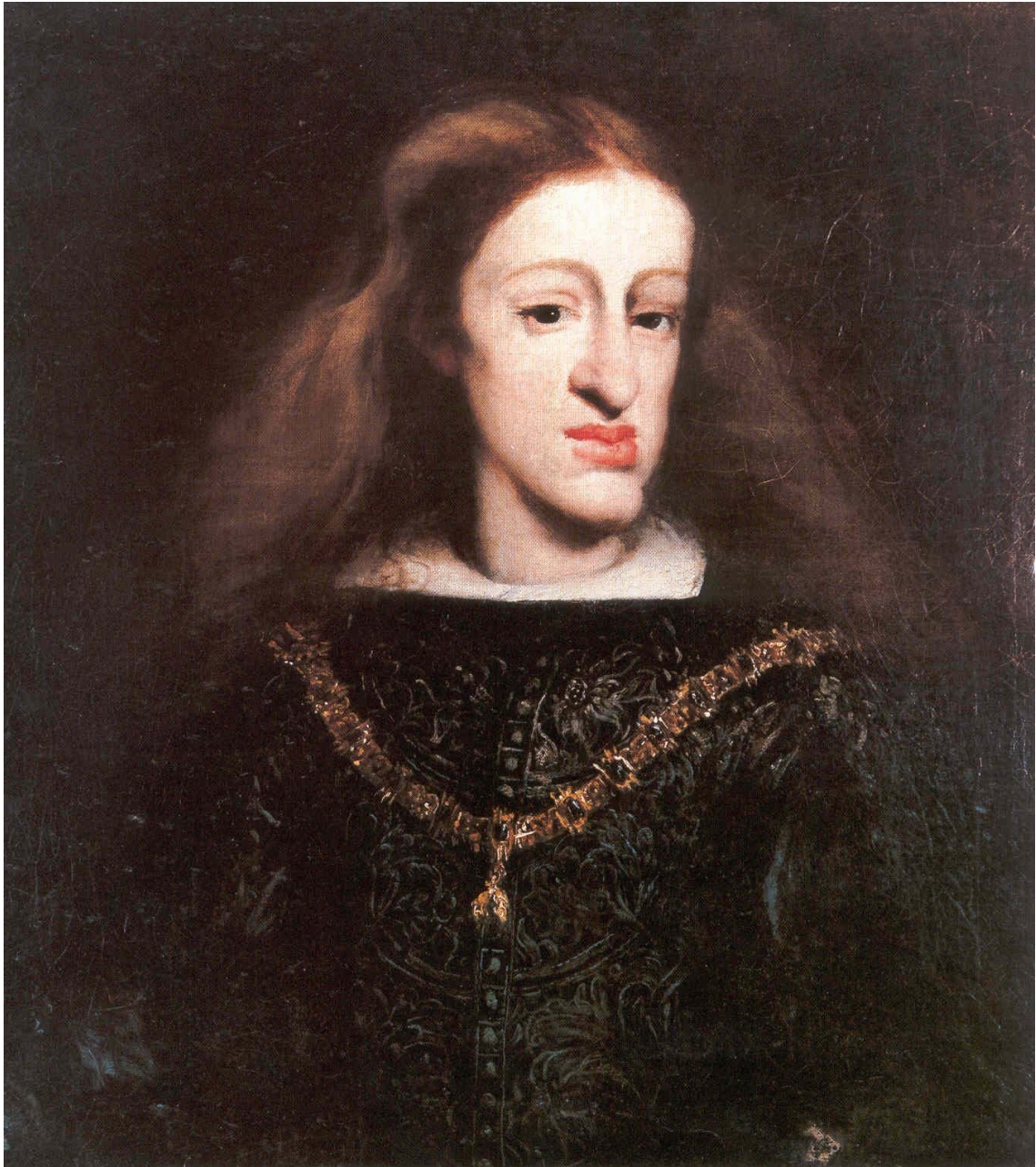
Este retrato, forma pareja con otro también de busto de la reina Maria Luisa de Orleans (Cat. MO2), pintado por Carreño, y ambos fueron adquiridos por el Banco Herrero, procedentes del mercado anticuario londinense. Recientemente el nombre de la colección ha cambiado al ser absorbido el Banco Herrero por el Sabadell.

Aquí, el rostro del monarca es muy similar a los de armadura del Museo del Greco, Hispanic Society y Monasterio de Guadalupe, así como a la copia del Museo Lázaro Galdiano (Cat. PC36), aunque este último creemos que es algo anterior.

Se ha señalado que este retrato pertenece, al igual que el busto del Prado, a la última época de producción de Carreño, sin embargo, apostaríamos por situar este soberbio ejemplar algún año antes que aquel.

Exposiciones: Oviedo, 1985, nº 4; Madrid, 1986a, nº 62; A Coruña, 2003-2004, nº 84.

Bibliografía: Pérez Sánchez, 1685, p. 79, lám. 89; Rodríguez de Ceballos, 2000, p. 106; Pérez Sánchez, 2005, pp. 52.



PC36. CARREÑO DE MIRANDA, Juan, (Taller)

Carlos II

Madrid, Museo Lázaro Galdiano

Óleo sobre lienzo

75,5 x 60,5

Hacia 1680

Retrato de busto prolongado del monarca, vestido con sencillo traje negro y golilla, presentando abundante y larga cabellera rubia que le cae sobre los hombros peinada con raya en medio. Lleva Toisón pendiente de una larga cadena, y espada, de la que sólo es visible la empuñadura, al cinto.

Resultan muy visibles los rasgos físicos característicos de Carlos II como son la nariz larga, el labio inferior descolgado y el acusado prognatismo. Fondo neutro oscuro.

Como señala Young, el rostro del monarca es muy similar al de los retratos en que aparece armado (Museo del Greco, Hispanic Society, Monasterio de Guadalupe), aunque en éstos, los rasgos fisonómicos de Carlos II ya señalados, están algo más suavizados, puesto que se trata de replicas del retrato original de carácter oficial con destino a una corte extranjera, y funcionan como carta de presentación del novio en la negociación de la boda con María Luisa de Orleáns. Dicha similitud, y el hecho de que el ejemplar armado del Museo del Greco en Toledo, esté fechado en 1681, nos permite datar este cuadro como mínimo en torno a esa fecha, o incluso algunos años antes, puesto que debemos recordar que el retrato del museo del Greco, se supone que es réplica del original que cita Palomino como enviado a París en 1679. Por lo tanto, parece aceptable situar este retrato en torno a 1679-1680.

Por otra parte, Young, señala la similitud que, según él, existe entre los rostros de este retrato y el de la Colección Harrach, lo que le hace pensar en que quizá este del Lázaro, fuese un estudio preparatorio de aquél. Sin embargo, nos parece algo forzado retrotraerlo hasta 1677.

Por su parte, Hernández Perera sitúa este retrato hacia 1683-1685, lo que de nuevo nos parece excesivo, ya que, de ser así, el rostro del monarca debería aparentar mayor edad, asemejándose más al del Prado (Cat. PC34) también de medio cuerpo, y en el que el collar con el Toisón pende de la misma manera, y es visible también la empuñadura de la espada.

Debemos hacer notar también la similitud de este retrato con el que se conserva en el Banco Sabadell, en Oviedo; aunque la disposición del Toisón es diferente, con un collar mucho más aparatoso que cae sobre los hombros y no cuelga tanto, amén de que quizá el del Banco Sabadell sea algo posterior.

Hernández Perera señaló también la semejanza de este del Lázaro, con el ejemplar del Instituto de Valencia de Don Juan, afirmando que el del Lázaro es uno de los últimos retratos pintados por Carreño. Asimismo, lo relaciona con los ejemplares en que aparece armado.

En cuanto a la atribución, a pesar de que algunas veces se ha citado como original del maestro (así lo consideran Young y Hernández Perera), creemos, siguiendo a Pérez Sánchez, que se trata más bien de una copia por el taller dada su ejecución más dura y algo acartonada; o, en todo caso, podría aceptarse como obra del propio Carreño pero con intervención de algún discípulo.

El estado de conservación del cuadro, presenta algunas deficiencias, siendo apreciables daños en el fondo a los lados de la figura y en el rostro del monarca faltan algunas veladuras de pigmento en la sien izquierda.

Bibliografía: Hernández Perera, 1957, p. 9; Baretini Fernández, 1972, pp. 212-213; Camón Aznar, 1981, p. 113; Pérez Sánchez, 1985a, p. 219; Pérez Sánchez, 1986, nº 61, p. 238; Young, 1986a, p. 130; Pérez Sánchez, 2005, pp. 52-53.



PC37. CARREÑO DE MIRANDA, Juan, (Taller)

Carlos II

Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan

Óleo sobre lienzo

55 x 70

Hacia 1680

El monarca vestido de negro, con el Toisón pendiente de un largo collar, sin espada. De cualquier forma, como ya indicó Hernández Perera, es muy similar al del museo Lázaro (Cat. PC36) del que debe ser copia como bien indica Pérez Sánchez.

En el catálogo de la colección del Instituto, Sánchez Cantón estableció su derivación de un prototipo creado por Carreño hacia 1680, del que dice ignorar su paradero. Bien podría ser dicho modelo el original de Carreño a partir del que surgió la copia del museo Lázaro Galdiano datable hacia esa fecha.

Sánchez Cantón también nos indica que este retrato es muy similar al número 648 del Prado; pero el del Prado (Cat. PC34) debe ser algo posterior por la edad que aparenta el rostro del rey. Por su parte, Gaya Nuño lo adscribe a Coello lo cual no parece, en modo alguno, verosímil como él dice.

Bibliografía: Sánchez Cantón, 1923, nº 18, pp. 48-49 (indica la similitud de este retrato con el número 646 del Prado que suponemos se refiere al número 648 y por error ofrece ese dato, porque en el año en que Sánchez Cantón publica el catálogo del Instituto, el busto del Prado ya se encontraba catalogado con su número actual); Hernández Perera, 1957, p. 9; Gaya Nuño, 1968, p. 505; Pérez Sánchez, 2005, p. 52.



PC38. CARREÑO DE MIRANDA, Juan?

Carlos II

Viena, Kunsthistorisches Museum

Óleo sobre lienzo

145 x 105

Hacia 1685-1686

Retrato de tres cuartos del monarca adulto, vestido de negro con golilla y el Toisón pendiendo de una lujosa cadena que le cae sobre los hombros, resultando también visible la empuñadura de la espada. En la mano derecha sostiene un memorial doblado, mientras que con la izquierda sujeta el sombrero que aparece sobre una mesa sostenida por leones, de los que sólo uno es visible.

Iconográficamente podríamos colocarlo como versión del ejemplar de cuerpo entero del Ayuntamiento de Sevilla (PC25), repetido en el del Museo de Bilbao (PC30), pero reducida o simplificada como busto prolongado y sin el reloj de torre sobre la consola.

Pérez Sánchez reconoce sus dudas sobre la atribución tradicional a Carreño, basándose en la edad aparente del rey, lo que le lleva a situar el retrato inmediatamente posterior a 1685 en que muere Carreño. En este sentido propone una posible atribución a Claudio Coello, que fue nombrado pintor de Cámara en 1686, o a Ruiz de la Iglesia, discípulo de Carreño. En cualquier caso, si así fuera, la calidad del lienzo está fuera de toda duda y es indudable que sigue muy de cerca los modelos creados por Carreño, resultando muy similar a los ejemplares de busto conservados en el Prado (PC34) (quizá el más cercano a éste en fechas) y Banco Sabadell (PC35).

El lienzo procede de las colecciones de la Casa imperial austriaca y permanece expuesto en el Kunsthistorisches Museum de Viena desde 1824.

Exposiciones: Madrid, 1986a, nº 65.

Bibliografía: Glück, 1928, nº 606; Mayer, 1947, p. 478; Gaya Nuño, 1958, nº 527, p. 129; Kunsthistorisches Museum, 1960, nº 491; Pérez Sánchez, 1985a, p. 75, lám. 117; Id. 2005, p. 52.



PC39. ANÓNIMO

Carlos II

México, Museo Nacional del Virreinato

Óleo sobre lienzo

141 x 90,5

Siglo XVIII

El rey retratado de tres cuartos largos, vestido de negro con al Toisón de Oro al cuello y la empuñadura de la espada visible en el cinto. El brazo derecho lo mantiene extendido a lo largo del cuerpo sosteniendo con la mano un memorial doblado; mientras la izquierda sujeta el sombrero apoyándose al mismo tiempo sobre una mesa en la que se puede adivinar uno de los leones que la sustentaban. Tras el rey, un amplio cortinaje rojo enmarca la escena por la izquierda.

Rodeando el retrato está pintado un marco oval con una cartela en la parte inferior que contiene una inscripción dedicatoria.

El modelo iconográfico recuerda enormemente al retrato conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena atribuido con reservas a Carreño (Cat. PC38), aunque éste último de evidente mayor calidad.

Bibliografía: Museo Nacional del Virreinato, 1996, p. 181, nº cat. PI/0727.



PC40. GARCÍA HIDALGO, José

Carlos II

Bohemia, Palacio Rychnov

Óleo sobre lienzo

95 x 77,3

1688

Firmado y fechado: “D. Joseph García (Ydalgo faciebat) 1688”

Este retrato hace pareja con otro de la reina Maria Luisa de Orleáns, conservado también en el palacio Rychnov, ambos con forma ovalada y de busto prolongado

El rey vestido de negro, con golilla. El Toisón pende de un rico collar que le cae sobre los hombros. Se aprecia también la empuñadura de la espada. En su mano derecha, que mantiene flexionada, porta un papel doblado.

Puesto que se encuentra fechado en 1688, no parece que se trate de un retrato de boda, a menos de que fueran encargados después, posibilidad poco factible, dado el tiempo transcurrido desde la boda real en 1680.

El cuadro presenta un buen estado de conservación porque fue limpiado y restaurado en 1981, momento en que fue descubierto que además de firmado, el retrato se encontraba fechado.

Bibliografía: Stepánek, 1985, pp. 33 y 35.

PC41. COELLO, Claudio

Carlos II.

Paradero desconocido; antes en el Städelches Kunstinstitut de Francfort

Óleo sobre lienzo.

83 x 62 cm.

Hacia 1685.

Como describe Madrazo, el rey joven de medio cuerpo ricamente vestido con gorguera, jubón amarillo con mangas acuchilladas y gabán negro bordados en plata. Aparece sin sombrero mostrando una larga cabellera rubia. El Toisón de Oro pende de una larga cadena que le cae sobre los hombros; también se observa la empuñadura de la espada. Este retrato perteneció a la colección Madrazo después de pasar por la de Bernardo de Iriarte. Posteriormente estuvo en la colección del Marqués de Salamanca y, finalmente fue adquirido por el Instituto Städel en Colonia en el año 1889. Como ya señalaba Stepánek esta obra se encuentra actualmente perdida porque, como nos dice Sullivan, fue robada del museo junto con otras tantas en 1945, y desde entonces no ha sido recuperada, por lo que no se conoce cual es su paradero actual, si es que todavía existe.

Mayer (1912) señala la existencia de réplicas de esta obra (Gaya Nuño, 1957, p. 35, menciona las mismas réplicas) en el monasterio de las Descalzas Reales y en la colección Casa Torres, de Madrid. A estas copias hay que añadir las que señala Pérez Sánchez como de su taller e, incluso, de su propia mano. Una es la de los Duques de Fernán Núñez de dimensiones similares (86 x 62 cm.) que Pérez Sánchez considera la de mayor calidad. Otra perteneció a la colección Gil de Barcelona y, finalmente, señala otra de inferior calidad pero de idénticas medidas que se encuentra en una colección de Sevilla.

Mientras que en la autoría no creo que quepa duda alguna, cabe señalar una discrepancia en las fechas puesto que mientras Gaya Nuño (1957, p. 25) nos sitúa el retrato hacia 1685, Sullivan (1989, p. 193, nº P57) nos da el lapso de 1675-1680. Resulta difícil, por no decir imposible fechar exactamente el retrato, tan sólo nos podemos basar en la edad aparente del rey. Si como nos dice Sullivan pertenece al periodo entre 1675-1680, el rey contaría como mucho con 19 años de edad. Sin embargo creemos que es necesario retrasar la fecha de ejecución hasta alrededor del año 1685, porque el rey aparenta más de unos pueriles 19 años y porque en ese intervalo de tiempo que va desde 1675 a 1680 el pintor de Cámara era Carreño de Miranda, que se encontraba todavía en plena producción. Por tanto, nos parece más acertado acercar la fecha a 1685 en que muere Carreño, y Coello comienza a trabajar en la Sagrada Forma, siendo al año siguiente nombrado pintor de Cámara (lo era del rey desde 1683) sucediendo en el puesto a Carreño, por lo que parece mucho más lógico que en esa fecha se le encargara un retrato del rey al faltar el pintor oficial.

Pérez Sánchez en su artículo (1990, p. 144) muy acertadamente señala una contradicción presente en el catálogo que Sullivan incluye en su libro. Así, este retrato es

incluido entre las obras de atribución aceptada con el número P57 en donde señala que la obra permanece desaparecida desde que fue robada; pero se vuelve a incluir el mismo retrato entre las obras perdidas con el número PP52. No sabemos si se debe a un descuido del autor o a que los creyó como dos retratos distintos lo que no parece probable dada la correcta identificación que hace del mismo.

Aún señalaríamos otra contradicción en que incurre Sullivan en su monografía. Así, mientras en el catálogo (P57) sitúa la obra en el intervalo de tiempo que va desde 1675 a 1680, en la nota 5 del capítulo cuarto nos dice sin embargo que este retrato debió ser pintado por las mismas fechas que la Sagrada Forma, esto es, en torno a 1685-1689, lo que, desde nuestro punto de vista, nos parece mucho más plausible como hemos indicado más arriba. No se comprende entonces como Sullivan comete este error.

Bibliografía: Madrazo, 1856, p. 85, nº 348; Mayer, 1912, p. 166; Madrid, Junta de Iconografía Nacional, 1914, nº 585; Francfort, Städelches Kunstinstitut, 1924, pp. 49-50, nº 1175; Beruete, 1924, pp. 213-214; Lafuente Ferrari, 1934, p. 246; Friedländer y Lafuente Ferrari, 1935, p. 154; Pla Cargol, 1955, p. 54; Gaya Nuño, 1957, pp. 23 y 35; Gaya Nuño, 1958, p. 134, nº 609; Angulo, 1971a, p. 317; Camón Aznar, 1983, p. 488; Sullivan, 1989, pp. 193-194, nº P57; Pérez Sánchez, 1990, p. 144; Gutiérrez Pastor, 2003, p. 135.



PC42. ANÓNIMO, (copia de Coello)

Carlos II

Barcelona, Museo de Arte de Cataluña

Óleo sobre lienzo

83 x 62

Hacia 1688

El retrato es copia del realizado por Coello, desaparecido del Städelisches Kunstinstitut de Francfort, aunque de inferior calidad como ya señalara Pérez Sánchez. Junto a esta réplica se pueden mencionar las del monasterio de las Descalzas Reales y la colección Casa Torres, que ya citaba Mayer en su *Historia de la Pintura española*. Pérez Sánchez (1990, p. 144) añade la que pertenece a los Duques de Fernán Núñez que califica de elevada calidad (de dimensiones idénticas a las del retrato de Coello), ésta del Museo de Barcelona que perteneció a la colección Gil y es la que Berjano incluye en su libro como de mano de Carreño, y otra más pobre que se conservaba en una colección de Sevilla también con las mismas medidas que el lienzo de Francfort.

En el catálogo de la exposición abajo citado se coloca este lienzo como del círculo de Carreño, algo que ya había apuntado Pérez Sánchez. Aún así, es claro que sigue en todo el modelo de Coello.

Exposiciones: A Coruña, 2003-2004, nº 15.

Bibliografía: Berjano, 1925, p. 151, lam. XLI; Gaya Nuño, 1968, p. 94; Pérez Sánchez, 1991, p.144.



PC43. COELLO, Claudio (atribuido)

Carlos II

Nelahozeves, Chequia, Stredoceská galérie

Óleo sobre lienzo

81 x 63

Hacia 1685-1689

Retrato en busto y de perfil a escala natural, el monarca vestido de negro con corbata blanca. Se trata de un lienzo con forma oval aunque originariamente era rectangular. Este retrato hace pareja con otro del padre fray Francisco de los Santos conservado también en el mismo lugar. Y ambos presentan idéntica actitud a la que tienen en la Sagrada Forma de la Sacristía del monasterio del Escorial, aunque, como veremos, existen pequeños detalles que no coinciden exactamente.

Aunque aquí, como es lógico nos detendremos sólo en el de Carlos II, resulta muy interesante el análisis que hace Stepánek (1990) del retrato del padre de los Santos. Sin embargo, si bien no nos detendremos en el del prior del monasterio creemos que resulta necesario hacer mención al destino que ambos cuadros compartieron. Ambos fueron adquiridos por la Galería Nacional de Praga en 1959 tenidos por copias. Conservan en el dorso unos letreros en francés que hace pensar que pasaron por una subasta donde fueron forrados y se les colocó el actual marco oval. Posteriormente, a partir de 1979 quedaron expuestos como préstamo en su ubicación actual.

Como hemos dicho, ambos retratos son iguales a los existentes en la Sagrada Forma, por lo que o se trata de replicas posteriores o de estudios previos. Y es precisamente este punto el más problemático sin que se puedan dar, hasta la fecha, argumentos determinantes en uno u otro sentido. En cuanto a la interesante historia de la concepción de la Sagrada Forma, remitimos a la ficha de esa obra.

Por un lado, como hemos dicho, en los dos cuadros hay ligeras diferencias con respecto a los retratos de los mismos personajes que aparecen en la Sagrada Forma lo que llevó a considerarlos como copias. En este sentido Stepánek señaló cómo en este retrato de Carlos II son diferentes el corbatín, las mangas de la casaca, la posición de las manos sujetando el sombrero además de faltar botones que sí aparecen en la Sagrada Forma. Hoy sin embargo ningún investigador discute la autoría de sendos retratos, pues parece unánimemente aceptada su atribución como autógrafa de Coello. Más bien la polémica surge a la hora de valorar, como hemos mencionado, si se trata de obras realizadas posteriormente a la de la Sagrada Forma copiando los retratos de ambos personajes presentes en ella o si por el contrario son obras anteriores surgidas como estudios previos a la composición final de la gran obra.

Sabemos que Coello realizó retratos de los personajes que aparecen en la Sagrada Forma como estudios preparatorios para su posterior inclusión en la magna obra; así nos lo cuenta Palomino (Ed. 1947, 1988, p. 457). Palomino también nos dice que habiendo ido el rey a observar los progresos de la pintura, Coello le pidió permiso para incluir un retrato suyo a lo que el rey respondió afirmativamente. Continúa Palomino diciendo “Lo

cual concedido [se refiere a la inclusión del retrato del rey en la obra] y ejecutado por él con el acierto, que acostumbraba, dijo el señor Conde de Benavente (que ya estaba bien informado de los méritos de Claudio): *Señor, ya tiene vuestra majestad Pintor de Cámara*; y así fue, porque el Rey expidió su real decreto, declarándole por tal, y concediéndole todos los gajes, casa de aposento, y llave de furriera, a ella accesorios”. Dicha afirmación de Palomino de “concedido y ejecutado por él con acierto (el retrato del rey) [...]” podría hacer pensar en que quizá Coello realizase en dicho momento un retrato del rey a modo de estudio para después poder incluirlo en la obra final en los pocos días que el rey pudo estar en el Escorial a donde, como hemos mencionado, había acudido a supervisar la marcha de la obra. No es plausible que en dicho momento (finales de 1685) Coello incluyese ya definitivamente el retrato del monarca en la gran obra, sino que es mucho más aceptable el hecho de que realizase un estudio previo sobre el que posteriormente trabajar ya sin la necesidad de la presencia física del rey a la hora de completar la complicada composición

Y quizá fuese aquel retrato el que ahora catalogamos. Carlos II al ver dicho retrato habría quedado sumamente satisfecho concediendo a Coello el puesto de pintor de Cámara (el 31 de diciembre de 1685) vacante desde la muerte de Carreño en 1685.

Palomino también nos habla de la minuciosidad de Coello que “para mejorar un contorno, daría treinta vueltas al natural” (Palomino, ed. 1947, 1988, p. 460) lo que hace pensar en que no dejaría nada al azar en la obra más importante que se le había encargado, realizando retratos-estudios de los personajes que aparecen en la pintura. Gaya Nuño también nos habla de la mencionada minuciosidad de Coello: “Claudio fue riguroso hasta el extremo, trabajando cada una de las figuras secundarias con el mismo amor que las principales. Los pocos dibujos preparatorios dan idea del extraordinario cuidado que el artista preveyó a la verdad de su obra” (Gaya Nuño, 1957, p. 21). En la misma línea continúa diciendo: “Claudio, en su afán de pormenorizar toda fidelidad del cuadro, no sólo hizo dibujos de los asistentes a la ceremonia, sino también lienzos (uno de ellos podría ser perfectamente el retrato aquí analizado), ya que entre los inventarios de su taller se menciona un “un retrato de medio cuerpo del P. Santos religioso jerónimo con una custodia en las manos, sin marco, 250 reales” (Saltillo, 1953, p. 194-201, publicó el inventario de la colección de pintura de Coello al morir y allí se cataloga con el número 68 este retrato de medio cuerpo del padre de los Santos) (Gaya Nuño, 1957, p. 36).

Todo esto haría pensar como defiende Stepánek en que este retrato del rey se trate de un estudio previo del Coello para su posterior inclusión en la obra final. Este autor (Stepánek, 1990, p. 32) incluye otro argumento para considerarlos como estudios previos: los retratados están a escala natural, mientras que en el cuadro final los personajes son más pequeños puesto que se encuentran en un segundo plano, esto le lleva a la conclusión de que este retrato de Carlos II y el del padre Francisco de los Santos que hace pareja con él, le debieron servir al maestro como modelo del natural que después incluir en el gran cuadro.

De estos cuadros había copias de inferior calidad en la colección del marqués de Torrecilla en Madrid que hoy se encuentran en paradero desconocido (Stepanek, 1990, p. 33; Sullivan, 1989, p. 210 n° P79 y p. 231 n°s. PR37 y PR40). También se conservan sendos grabados de ambos personajes en la Biblioteca Nacional con la misma actitud.

Frente a la opinión de que se trata de estudios preparatorios defendida por Stepanek, se encuentra la de Sullivan que aunque no se opone a la autoría por Coello (la incluye en su catálogo como obra de atribución aceptada) disiente de la idea de que se trate de bocetos aduciendo para ello que se trata de obras muy acabadas y, por tanto, posteriores a la pintura del Escorial. Sin embargo, en el retrato de Carlos II Coello obvió algunos detalles secundarios que podía solucionar sin la necesidad de la presencia del rey como son los botones, que en este retrato son menos numerosos que en la versión final escurialense.

Creemos sin embargo que cabría aún mencionar otra posibilidad que no ha sido hasta ahora contemplada por los diferentes investigadores; que los retratos no sean de mano de Coello, es decir, que no se trate de estudios previos ni de copias posteriores realizadas por el pintor madrileño. Debido a las diferencias en el nudo del ostensorio entre el que aparece en la Sagrada Forma y en el retrato del padre de los Santos compañero del de Carlos II, que no han podido ser explicadas, cabría la posibilidad de que ambos retratos fueran realizados en el siglo XIX, en que sabemos que hubo un gran interés por la Sagrada Forma que fue copiada varias veces. De hecho, en los grabados mencionados realizados por Noseret se incluye, en el retrato del prior, el mismo ostensorio lo cual no parece tener mucho sentido teniendo el original de la Sagrada Forma; esto me lleva a pensar que junto a las copias que se realizaron de la Sagrada Forma, también se pintasen copias aisladas de los retratos de los dos personajes, que podrían haber servido para la realización de dichos grabados. Lo que parece claro es que no tenía mucho sentido que Claudio Coello realizase un boceto preparatorio con el nudo del ostensorio diferente al que luego incluiría en la Sagrada Forma, ni tampoco que posteriormente realizase una copia de los retratos de ambos personajes cambiando dicho nudo, si de donde estaba copiando era el cuadro de la sacristía; entonces uno se pregunta ¿por qué habría de cambiar el nudo?.

Bibliografía: Stepánek, 1969, pp. 181-202; Sullivan, p. 210, n° P79; Stepánek, 1990, pp. 30-36.



PC44. GIORDANO, Luca

Carlos II

Madrid, Museo del Prado

Óleo sobre lienzo

66 x 56

Hacia 1692

Retrato ovalado del rey, en busto, sobre un lienzo rectangular. Vestido de armadura, gira la cabeza hacia el espectador en sentido contrario al cuerpo. Luce vistoso corbatín de encaje a la francesa con una ampulosa lazada roja, y más abajo, aunque muy abocetado, es visible el Toisón.

Este retrato entró en el museo en 1930, por legado de Xavier Laffite como obra autógrafa de Claudio Coello, y así se ha considerado en los sucesivos catálogos incluido el último de 1996. La misma atribución se ha recogido en la bibliografía más usual. Incluso Sullivan en la monografía más importante escrita hasta el momento sobre Claudio Coello, incluye la obra con el número P58 entre las atribuciones aceptadas, señalando que “es la única pintura inacabada que conocemos de Claudio Coello y que no es frecuente la espontaneidad ni libertad de pincelada que usa en este retrato”. Evidentemente, Sullivan para poder encuadrar la obra en el ámbito de Coello, la data en torno a 1675-1680.

La atribución tradicional a Coello no había sido puesta en duda anteriormente, hasta que Pérez Sánchez en el artículo que repasa y comenta la monografía de Sullivan, apuntó la verosímil posibilidad de que el retrato fuese obra de Luca Giordano realizado al llegar a Madrid en 1692, basándose para su afirmación en lo abocetado de la pincelada que lo hace parecer inacabado y en el colorido rojo terroso. Al año siguiente, Arnaiz repite la misma atribución, basándose en la enorme semejanza de este busto con el del monarca en el retrato ecuestre, obra de Giordano, que también guarda el Prado (Cat. PC56). En este sentido, Arnaiz indica que las cabezas del rey en ambos retratos son sin duda la misma en cuanto a postura, semejanza fisonómica, el corbatín, la armadura, etc. En lo referente al estilo, lo compara con el autorretrato de Giordano de la colección Duquesa de Cardona, llegando a la conclusión de que tanto la técnica como el colorido y la manera de hacer, son propios del artista napolitano.

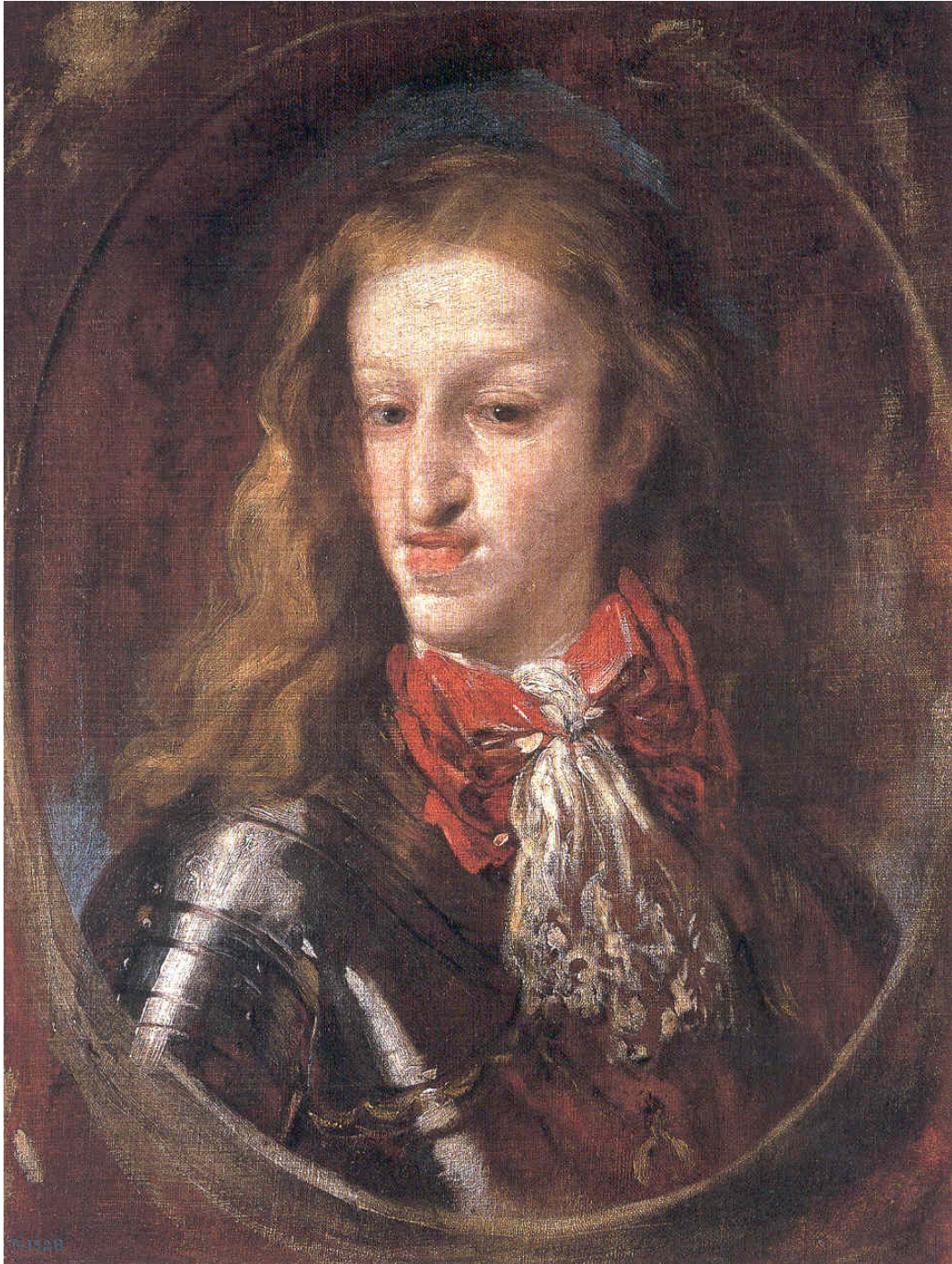
Todo esto, lleva a este investigador a suponer que, posiblemente, este retrato sea el primer estudio realizado por Giordano *dal vero* a su llegada a Madrid a mediados de 1692, y que se trate de un estudio o boceto previo para la posterior realización de la cabeza del monarca en el gran retrato ecuestre de Carlos II, ya que la posición de la cabeza es idéntica, así como la armadura, los rasgos fisonómicos y la corbata de encaje. Desgraciadamente, de aquel retrato ecuestre sólo nos ha llegado su posible boceto conservado en el Prado (Cat. PC56), pero sabemos que se encontraba en el Salón de los Espejos del viejo Alcázar.

Años después Rodríguez de Ceballos, sin hacerse eco de los trabajos de Pérez Sánchez y Arnáiz, insiste en la atribución a Giordano, señalando también su condición de

estudio o boceto preparatorio para la cabeza del retrato ecuestre, indicando como única diferencia que el cabello aparece más abultado y rizado en el boceto del retrato ecuestre y más liso y lacio en el busto.

Exposiciones: Brujas, 1962, nº 216; Nápoles-Viena-Los Ángeles, 2001-2002, nº 108; Madrid, 2002, nº 45.

Bibliografía: Catálogos del Museo del Prado, 1933-1996, nº 2504; Sullivan, 1989, nº P58, p. 194; Pérez Sánchez, 1990, p. 144; Arnaiz, 1991, pp. 122-123; Rodríguez G. de Ceballos, 2000, p. 107.



PC45. ANÓNIMO MADRILEÑO

Carlos II

Buenos Aires, Museo de Bellas Artes

Óleo sobre lienzo

56 x 41

Hacia 1700

Retrato de busto, el monarca vestido de negro, descubierto, con gorguera blanca y amplia cadena que cae por los hombros, y de la que pende el Toisón de Oro. Abundante cabellera rubia que le cae sobre los hombros en numerosos tirabuzones.

Pese a que este retrato ha sido tradicionalmente atribuido a Carreño, de esta forma aparece en el libro de Baretini, creemos que debe descartarse de su catálogo; ya Gaya Nuño así lo señala. Más bien opinamos, junto con Pérez Sánchez, que se trata de un retrato anónimo, en todo caso relacionado con el círculo de Luca Giordano, pues se asemeja mucho más a los modelos creados por éste que a los de Carreño; y encontramos que tiene bastante similitud con otro retrato en busto del rey, calificado como de Giordano, que pertenece a las colecciones del Patrimonio Nacional y se encuentra en el monasterio del Escorial inventariado con el número 10014652.

Bibliografía: Gaya Nuño, 1958, p. 130, nº 544; Baretini Fernández, 1972, p. 24, ilustr. en p. 168; Pérez Sánchez, 1985a, p. 218; Serventi, 2003, pp. 117-119.



PC46. ANÓNIMO

Carlos II

Madrid, Rectorado de la Universidad Complutense

Óleo sobre lienzo

83 x 62

Finales del siglo XVII-principios del XVIII

En la parte superior derecha lleva una inscripción identificando al retratado: *Carolus II s.*

Hispanm. Rex

El rey Carlos II de tres cuartos con Toisón de Oro que cuelga de un collar y empuñadura de la espada al cinto. Este retrato es una copia discreta del prototipo que realizara Carreño en la etapa final de su vida (Cat. PC34).

Procede probablemente de Alcalá de donde debió ser sacado, junto al resto de obras de arte que allí se encontraban, al crearse la Universidad Central.

Existen también en poder de la Universidad Complutense unos retratos de Felipe IV y Felipe V de idénticas dimensiones a las del de Carlos II, lo que hace pensar que los tres fueran pintados a principios del siglo XVIII, al poco de la llegada de Felipe V a España, para formar serie de los reyes de España.

Bibliografía: Universidad Complutense, 1989, p. 180, nº 103.



PC47. ANÓNIMO

Carlos II

México, Museo Nacional del Virreinato

Óleo sobre lienzo

111 x 90

Siglo XVIII

Retrato ya del siglo XVIII que presenta a Carlos II con una belleza extremadamente idealizada y vestido a la moda del nuevo siglo, con las mangas abiertas y los puños de encajes en pico. Luce al pecho el collar con el Toisón de Oro y con la mano derecha sostiene la bengala. Alrededor del retrato hay un óvalo con la inscripción *Carlos II el paciente. Proclamado en 1665. Murió de 39 años en 1700*. Sorprende este apelativo de “el paciente” que en ningún otro sitio se le aplica al monarca. Desconozco la razón de ese sobrenombre.

Bibliografía: Museo Nacional del Virreinato, 1996, p. 181, n° cat. PI/0728.



PC48. HERRERA BARNUEVO, Sebastián de

Carlos II niño a caballo

Madrid, Colección particular

Óleo sobre lienzo

207 x 145

Hacia 1670

En la parte inferior a la derecha hay una inscripción identificando al retratado: “*Carlos Segundo Rey DEspaña*”

Retrato ecuestre del rey Carlos II niño, a los ocho o nueve años de edad, cabalgando briosamente sobre un imponente corcel en posición de corveta, situado en lo alto de una loma. Viste jubón y calzón verde oscuro con bordados de oro y valona de encaje. Cruza su pecho una banda de pasamanería de oro sobre la que cuelga el Toisón de Oro y al cinto pende la espada. Guantes y botas altas de montar, de ante. Sobre la cabeza lleva sombrero de fieltro adornado con plumas blancas de avestruz. Con la mano izquierda maneja las riendas y con la diestra sostiene en alto la bengala de general. Al fondo se observa un paisaje con un pueblo que se ha querido identificar, sin que sepamos porqué, con Alcorcón.

Hasta hace poco la existencia de este retrato era completamente ignota, no así el tipo de retrato ya que se conocen numerosos ejemplos que resultan virtualmente idénticos como los del Museo de Bellas Artes de Cádiz (Cat. PC49), Museo del Ermitage (Cat. PC50), Ayuntamiento de la Seo de Urgel (Fig. 112), Monasterio de San Millán de la Cogolla, Museo de Bellas Artes de Valencia (Cat. PC51), Colección Arenaza (Cat. PC52) y otro en colección particular (Cat. PC53).

El rostro del monarca en este retrato y la figura en sí, creemos que responden sin duda al estilo de los modelos conocidos de Herrera Barnuevo en retratos como los de la colección Gil, Palacio de Hampton Court, Hermitage de San Petersburgo, o Museo Lázaro Galdiano. Esto, unido a la calidad de la obra nos hace pensar que se trata de autógrafa de Herrera Barnuevo, muy superior a los otros ejemplares conocidos, que se han venido considerando como copias de un original perdido. Desde hace tiempo se apuntó la posibilidad de que fuese Herrera Barnuevo el creador del modelo de retrato ecuestre de Carlos II durante su minoría de edad, pues cuadraba perfectamente tanto en estilo como en cronología con la época en que Herrera Barnuevo ocupó el puesto de pintor de Cámara. La existencia de este retrato original de Herrera Barnuevo, resulta por tanto de suma importancia, pues confirma que el creador del prototipo de retrato ecuestre de Carlos II en esta época es el pintor madrileño. Así pues, es factible pensar que tal vez nos encontremos precisamente ante ese primer original perdido, modelo o prototipo a partir del que surgieron las demás copias y versiones mencionadas, en las que la participación del taller es patente.

Vemos pues que este retrato es importante por varios motivos estrechamente relacionados entre si. En primer lugar, su gran calidad lo hace merecedor del calificativo

de autógrafo del maestro. Precisamente esto enlaza con su valor iconográfico puesto que lo sitúa como primer ejemplar que fija el tipo de retrato ecuestre que se pinta del rey es esa época. Modelo cuyo creador cabalmente confirma que es Herrera Barnuevo. Y, por último, en lo que se refiere a la obra del pintor, ya que añade una obra original al catálogo, no muy extenso, de retratos de Herrera Barnuevo; faceta ésta que no ha sido todavía suficientemente estudiada.

En cuanto a la procedencia del retrato es bien poco lo que sabemos. Permaneció durante más de treinta años en manos de un anticuario sevillano, hasta que fue adquirido por sus actuales propietarios.

Presenta algunas pérdidas en la parte inferior izquierda, pero el estado general de conservación es bastante bueno y fue restaurado hace poco tiempo eliminando suciedades y algunas intervenciones previas.

Bibliografía: Pascual Chenel, 2005, nº 310, pp. 179-184.



PC49. HERRERA BARNUEVO, Sebastián, (Taller)

Carlos II niño a caballo

Cádiz, Museo de Bellas Artes

Óleo sobre lienzo

207 x 147

Hacia 1670

Se trata quizá del ejemplar más conocido de este tipo de retrato. Éste de Cádiz, el del Hermitage y el de la Seo de Urgel, son copias virtualmente exactas al original antes comentado. Incluso sorprende que las medidas sean prácticamente coincidentes en todos los ejemplares.

El retrato que aquí catalogamos fue tradicionalmente atribuido a Carreño a partir de la asignación a este pintor que hizo Ceán Bermúdez (1800, tomo I, p. 268) de un retrato de “Infante imitando a Velázquez” existente en el Palacio Nuevo (Palacio Real) desaparecido con la invasión francesa. Así, P. Quintero, en el *Catálogo de la Sala de Retratos del Museo de Bellas Artes de Cádiz* de 1919, pretendió identificar aquel retrato de infante imitando a Velázquez mencionado por Ceán, con éste de Cádiz, atribuyéndolo por tanto a Carreño. Sin embargo, como ya advirtió César Pemán en su Catálogo del Museo de Cádiz, ni el retrato ecuestre de dicho museo es de un infante, sino de un rey, ni Ceán indica en ningún momento que se tratara de un retrato ecuestre. Basándose en esto y en la escasa calidad de la cabeza y otros detalles, Pemán rechazó la atribución a Carreño, llegando a la conclusión de que la mejor clasificación es la de anónimo madrileño de hacia 1670-1673.

Por otra parte, Pemán afirma que el retrato no puede relacionarse con Herrera Barnuevo, porque éste muere en 1670, y opina que la edad aparente del rey, no permite fecharlo antes de ese año. Sin embargo, en realidad es factible encuadrarlo en la esfera de Herrera Barnuevo, porque éste no muere en 1670 como afirma Pemán, sino en 1671, y, por tanto, la edad del modelo (unos ocho o diez años) sí permite datarlo hacia 1670-1671, en que el puesto de pintor de Cámara lo ocupaba Herrera Barnuevo. Además, el rostro del monarca y la figura en sí, creemos que siguen sin duda los modelos creados por Herrera Barnuevo en los retratos de Londres, colección Gil de Barcelona y Lázaro Galdiano (algo que sí reconoce Pemán); por lo que nos inclinamos a pensar si no quizá en obra autógrafa del maestro si de su círculo más cercano, lo cual nos lo confirma el prototipo original antes comentado. De la misma opinión es Rodríguez de Ceballos. Y ya Hernández Perera en su artículo de 1957, relacionaba los ejemplares del museo Lázaro con lo que él calificaba como anónimo madrileño autor del retrato ecuestre de Cádiz. Posteriormente, en el artículo de *Varia Velazqueña*, volvía a relacionar el cuadro de Cádiz con los mencionados de Londres, colección Gil de Barcelona y Museo Lázaro Galdiano, aunque matizando que el modelo correspondía al Carlos II en el salón de los espejos de la colección Lécera de Madrid, atribuido a Mazo. Angulo, con su prudencia habitual, también señaló la similitud del retrato de Barcelona con éste de Cádiz, y apuntó

discretamente la posibilidad de que fuera Herrera Barnuevo el creador del modelo de retrato ecuestre de Carlos II. Cosa que, de nuevo, corrobora el retrato anterior.

Young, disiente de nuestra opinión, y no acepta la relación del retrato ecuestre de Cádiz con Herrera Barnuevo, aduciendo que el cuadro es una imitación de Velázquez y que Herrera Barnuevo no siguió los modelos velazqueños, por lo que apunta a relacionarlo con Carreño. Sin embargo, no creemos que sea razón suficiente, porque Herrera en ese momento era el pintor de Cámara con lo que conocería de sobra la obra del gran pintor sevillano, además parece evidente pensar que no era el pintor quien elegía el modo en que el rey había de ser retratado, sino que le venía dado, por tanto, puede ser perfectamente posible que en aquella coyuntura se decidiera que la mejor manera de representar el retrato ecuestre de Carlos II niño, era siguiendo los modelos que ya había creado Velázquez años antes.

Aún así, y pese a los razonamientos expuestos, todavía algunos investigadores siguen considerando sin más, este retrato como original de Carreño (Morán Turina, 1980, p. 157).

Bibliografía: Céan Bermúdez, 1800, tomo I, p. 268; Tormo, 1911, p. 313; Sentenach, 1914, p.101; Quintero, 1919, nº 7; Hernández Perera, 1957, p. 8; Hernández Perera, 1960, p. 494, lám. 204; Aldana, 1961, p. 105; Angulo, 1962a, p. 72; Pemán, 1964, nº 312, pp. 26-30; Morán Turina, 1980, p. 157; Young, 1986a, p. 130, nota 13; Rodríguez G. de Ceballos, 2000, p. 99; Pascual Chenel, 2005, pp.179-183.



PC50. HERRERA BARNUEVO, Sebastián de (taller)

Carlos II niño a caballo

San Petersburgo, Museo del Hermitage

Óleo sobre lienzo

203 x 142

Hacia 1670

Copia del retrato que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Cádiz (Cat. PC49). El catálogo del Hermitage de 1997 (Kagané, 1997, p. 71), titula el cuadro como *retrato ecuestre de un infante*, sin identificarlo con Carlos II. Indica dicha posibilidad pero la descarta en base a un argumento de muy poco peso a nuestro entender: que Carlos II tenía los ojos azules y en el cuadro, el niño retratado los tiene marrones. Todo lo cual resulta un tanto sorprendente toda vez que el personaje estaba perfectamente identificado desde antiguo, incluso en el mismo museo, como bien se reconoce en una publicación posterior de la pinacoteca.

De igual manera señala que el cuadro del museo de Cádiz es copia de éste y no al revés lo que no creemos que sea factible.

En cuanto al autor, el catálogo del Hermitage lo asigna a Carreño de Miranda aunque con ciertas reservas.

El retrato perteneció al Museo de Cádiz, pero fue adquirido por el Hermitage en 1834.

Bibliografía: Curtis, 1883, p. 55; Tormo, 1911, p. 313; Mayer, 1936, p. 63, Hernández Perera, 1960, p. 494; López-Rey, 1963, pp. 193-194, nº 204; Antonov, 1982, pp. 288-289, 295 y 300-301, nº 25; Kagané, 1997, pp. 70-71, nº 17; Pascual Chenel, 2005, pp.179-184; Kagané, 2005, pp. 269-272, nº 30, p. 428.



PC51. ANÓNIMO

Carlos II a caballo

Valencia, Museo de Bellas Artes

Óleo sobre lienzo

204 x 143

Hacia 1675

Retrato ecuestre del rey Carlos II que recuerda enormemente a otros ejemplares de este modelo de retrato cuyo mejor exponente es el que se encuentra en una colección privada madrileña (Cat. PC48) con copias en el Museo de Bellas Artes de Cádiz (Cat. PC49), Ermitage de San Petersburgo (PC50), Ayuntamiento de la Seo de Urgel (Fig. 112), colección Arenaza (Cat. PC52), colección particular (Cat. PC53) y monasterio de San Millán de la Cogolla. Sin embargo, si bien estos que acabamos de mencionar son réplicas del de la colección privada repitiéndose la figura del joven rey así como el paisaje del fondo, el caballo y demás detalles con absoluta precisión; en este caso nos encontramos con que hay variaciones sustanciales respecto a dichos ejemplares, puesto que el rey se nos presenta aquí más adulto y el fondo difiere de los anteriores, observándose ahora una especie de torre o atalaya en lugar del pueblo de los otros ejemplares, amén de aparecer un paisaje muy diferente. Asimismo encontramos diferencias en el sombrero y atuendo del rey, en la manera de sostener la bengala y en la disposición, actitud y modelo del caballo. Por otra parte, parece claro que el modelado de la figura y el estilo empleado es sustancialmente diverso. Por todo ello, aunque pensamos sin duda que sigue el modelo creado por Herrera Barnuevo, no creemos que se pueda encuadrar en su círculo, sino que debe ser posterior.

En el ángulo inferior izquierdo, un papel en el suelo identifica al retratado. Por ello nos inclinamos a pensar que no se trata de una mera réplica o repetición del modelo anterior, aunque si evidentemente inspirado en él.

El cuadro es agradable en su conjunto y bien conseguido, aunque el estado de conservación es bastante lamentable con multitud de faltas pictóricas por toda la superficie del lienzo.

El lienzo procede del Monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia, ingresando en el museo tras la desamortización.

Bibliografía: Aldana, 1961, p. 105; Baretini Fernández, 1972, p. 25; Pascual Chenel, 2005, pp. 183-184.



PC52. ANÓNIMO

Carlos II a caballo

Madrid, colección Arenaza

Óleo sobre lienzo

165 x 107

Hacia 1671-1675

El monarca, cubierto con un sombrero de plumas, sobre un caballo en corveta. Con la mano derecha sostiene en alto el bastón de mando y con la izquierda maneja las riendas. Vestido de cortesano, cruza su pecho una amplia banda que vuela en su terminación. Al fondo un paisaje en el que se puede adivinar un pueblo que se ha querido identificar, al igual que el que aparece en los otros retratos de este tipo, con Alcorcón. El retrato perteneció a la Duquesa de Casa Valencia de donde pasó a esta colección particular madrileña. Fue expuesto en Madrid en 1925 en la exposición de retratos infantiles organizada por la Sociedad española de amigos del Arte. Me ha resultado imposible analizar el cuadro físicamente y sólo lo conozco por una fotografía en blanco y negro publicada por Hernández Perera en su estudio sobre Carreño y Velázquez incluido en el homenaje a Velázquez del año 1960.

El hecho de no haber podido observarlo directamente y tan sólo conocerlo por una fotografía me hace muy difícil emitir un juicio sobre la atribución y el estado de conservación. En el catálogo de la citada exposición fue incluido como anónimo de la escuela madrileña. Sin embargo, Hernández Perera lo relaciona directamente con la mano de Carreño pero reconociendo el poco juicio que le hace este retrato a la maestría del pintor. Apoya su afirmación en la similitud que, según él, guarda este retrato con el también ecuestre que se conserva en el Ayuntamiento de Toledo (Cat. PC54) considerado por él como autógrafo del pintor asturiano cuando en realidad lo es de Francisco Rizi (remitimos de nuevo a la ficha de este retrato para todos los detalles relativos a él). Este mismo autor relaciona los fondos paisajísticos del retrato de Cádiz y este de la colección Arenaza.

Sullivan menciona un retrato ecuestre de Carlos II de estilo próximo a los modelos de Herrera Barnuevo, que no se si podría tratarse de éste.

Por nuestra parte, aunque pueda parecer aventurado por la falta de análisis físico del cuadro, no creemos la atribución a Carreño sea factible, porque ni la calidad general de la obra ni el modelado del rostro responden a la manera de hacer de Carreño, y más bien apostamos por la atribución que ya hacía el catálogo de la exposición de 1925 o, en todo caso, asignarlo al círculo del maestro, aunque bien es cierto que, extrañamente, parece que Carreño nunca pintó un retrato ecuestre del rey.

Por otra parte, quizá el rostro del monarca en este retrato se emparente más con el también ecuestre del museo de Bruselas (Cat. PC55) que con el de Toledo como pretendía Hernández Perera.

Exposiciones: Madrid, 1925, nº 10.

Bibliografía: Hernández Perera, 1960, p. 494; Aldana, 1961, p. 105; Pemán, 1964, p. 28; Sullivan, 1989, PR39, p. 231; Rodríguez G. de Ceballos, 2000, p. 99.; Pascual Chenel, 2005, pp. 183-184.



PC53. ANÓNIMO

Carlos II a caballo

Madrid, colección particular

Óleo sobre lienzo

Medidas desconocidas

Hacia 1670

En la parte inferior derecha inscripción identificando al retratado: *Carlos segundo Rey D España*

Sin duda se trata de una copia del prototipo creado por Herrera Barnuevo para los retratos ecuestres de Carlos II durante esta época, cuyo primer ejemplar es el perteneciente a otra colección madrileña (Cat. PC48); aunque éste introduce algunas novedades o diferencias. En primer lugar, el atuendo del rey difiere bastante de los ejemplares anteriores, incluyendo la banda roja de general anudada en la cadera y que vuela al viento. Este detalle sólo aparece en el cuadro de la colección Arenaza y lo acerca todavía más al retrato del príncipe Baltasar Carlos pintado por Velázquez en el que aparece de idéntica manera. Por otra parte, el fondo también difiere sustancialmente de los anteriores, pues si en éstos se ve un pueblo sin identificar, aquí observamos lo que parece una batalla con caballos al galope y enemigos vencidos en el suelo; señalando de manera más explícita la condición de jefe militar del retratado, reforzada por la presencia de la banda de general.

Por lo demás, la factura resulta bastante dura, la figura del rey muy rígida, con la banda de general tratada casi como si de cartón se tratase, volando al viento de modo antinatural, amén de existir una clara desproporción en la figura del monarca.

Bibliografía: Inédito.



PC54. RIZI, Francisco

Carlos II a caballo

Toledo, Ayuntamiento

Óleo sobre lienzo

344,0 x 312,5

Hacia 1679-1680

El monarca, cabalgando sobre un brioso caballo en posición de corveta. Vestido ricamente con uniforme militar de gala sin la tradicional golilla sino con una corbata a la francesa; la cabeza cubierta con un rico sombrero coronado de plumas. Sobre la cabeza del rey aparecen dos angelotes que sostienen los atributos de la realeza: la corona y el cetro. En el ángulo superior izquierdo se puede observar un trozo de arco iris, y al fondo, una escena naval.

Este retrato se concibió como pareja de otro igualmente ecuestre de María Luisa de Orleáns, y ambos fueron situados en el arco de Santa María como parte de una decoración efímera construida con motivo de la entrada de la Reina en Madrid en 1680. Posteriormente fueron colocados sobre los muros de la escalera del Ayuntamiento de Toledo donde permanecen desde entonces. El estado de conservación no es, en líneas generales demasiado malo, aunque si están algo descuidados, colgados a demasiada altura y agujereados en su parte inferior.

Ambos retratos han sido considerados tradicionalmente obra de Carreño. Así lo expresa Ponz que ya los vio en su emplazamiento actual. Más tarde Cean ratifica dicha atribución y emplazamiento al igual que Sixto Ramón Parro en su libro sobre Toledo. Sánchez Cantón los atribuyó a Claudio Coello, hasta que años más tarde Zapata y Gil demostraron que los retratos fueron pintados por Francisco Rizi, al dar a conocer una carta enviada por Rizi al Ayuntamiento de Toledo en la que él mismo asume la autoría de los mismos por expreso encargo del rey.

Bibliografía: Ponz, 1787-1794, tomo I, p. 222, nota 1; Cean, 1800, tomo I p. 267; Ramón Parro, 1897, tomo II p. 537; Sentenach, 1914, p. 100; Berjano, 1925, p. 153; Sánchez Cantón, 1948, pp. 152-153; Hernández Perera, 1960, pp. 494-495; Marzolf, 1961, p. 185; Zapata y Martínez Gil, 1987, pp. 171-183; Zapata, 2000, pp. 179-182.



PC55. RÚIZ de la IGLESIA, Francisco Ignacio (atribuido)

Carlos II a caballo

Bruselas, Museo Real de Bellas Artes

Óleo sobre lienzo.

236 x 209

Hacia 1690-1700

El monarca sobre imponente caballo en corveta situado en lo alto de una loma, sostiene con su mano derecha el bastón de mando y con la izquierda maneja las riendas. Sin sombrero, vestido con armadura, una ampulosa banda roja cruza su pecho anudándose en la cadera. En el cuello luce corbatín a la francesa con lazo rojo. Al fondo, a lo lejos, a través de las patas del caballo se observa un paisaje con una comitiva.

Tradicionalmente se ha venido atribuyendo este retrato a Carreño, aunque ya Beruete señalaba la mediana calidad del mismo, calificándolo incluso de “verdadero fracaso de Carreño”. El catálogo del museo belga, lo adjudica a Carreño aunque apuntando también la posibilidad de que sea de mano de su discípulo Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia. Sánchez Cantón apoya la idea de que no es factible atribuirlo a Carreño, pero no ofrece ninguna alternativa; únicamente señala la posibilidad de dárselo a Ruiz de la Iglesia que, como hemos visto, ya mencionaba el catálogo del museo de Bruselas. Dicha atribución al discípulo es aceptada por Gaya Nuño y, más recientemente, también por Pérez Sánchez. De cualquier modo, ninguno da de un modo absoluto la atribución a Ruiz de la Iglesia, sólo la señalan como posibilidad factible; pero lo que si creemos es que debe descartarse por completo del catálogo de Carreño, al que todavía en algunos lugares se atribuye.

Bibliografía: Beruete, 1909, pp. 199-200; Museés Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1927, nº 91; Beruete, 1924, p. 178; Berjano, 1925, p. 154; Sentenach, 1914, pp. 100; Sánchez Cantón, 1948, p. 151, nota 30; Gaya Nuño, 1958, p. 293, nº 2558; Hernández Perera, 1960, p. 494; Baretini Fernández, 1972, p. 23; Pérez Sánchez, 1985a, p. 218.



PC56. GIORDANO, Luca

Carlos II a caballo

Madrid, Museo del Prado

Óleo sobre lienzo

81 x 61

Hacia 1694

El monarca, que gira la cabeza para mirar al espectador, aparece cabalgando sobre un vistoso caballo marrón en posición de corveta; viste armadura y ostenta la insignia del Toisón de Oro colgando de una cadena. Al cuello luce corbata de encaje a la moda francesa con una gran lazada roja. Sostiene con su mano derecha el bastón de mando o bengala mientras con la izquierda maneja las riendas. Alrededor de su cintura, se anuda una banda roja que vuela al viento. Tras el rey un paje que también vuelve la cabeza, sostiene el casco del monarca coronado de plumas; más allá, en la parte izquierda del lienzo, se adivina un bosque. A los pies del caballo se encuentran unas figuras derribadas que el corcel pisotea: son los infieles y herejes, identificados por los turbantes que cubren sus cabezas. En la parte superior izquierda aparecen dos figuras volantes: una es la personificación de la religión, que sostiene en alto un cáliz, y a su lado un ángel porta entre sus brazos la cruz.

El cuadro hace pareja con otro de idénticas dimensiones también ecuestre de la reina Mariana de Neoburgo que se conserva igualmente en el Prado (nº 198).

Este lienzo, como su compañero, es, a pesar de lo acabado de su factura y composición, boceto para un cuadro de dimensiones mayores, que ha sido identificado con el que se colocó en el Salón de Espejos del Alcázar, y que aparece tasado en seiscientos doblones en la testamentaría del rey Carlos II (“Ítem Un Retrato del Rey Nuestro Señor Don Carlos Segundo a caballo de mano de Jordán tasado en seiscientos doblones...600”, en Fernández Bayton, 1975-1985, tomo I, p. 18, nº 6). Por desgracia dicho cuadro se perdió en el incendio de 1734. Como testimonio de lo que debió ser aquel, sólo nos ha llegado el boceto que aquí estudiamos. Sin embargo, el cuadro grande debió ser muy apreciado y valorado (como ya lo demuestra la elevada tasación), porque de hecho, existen varias versiones o repeticiones de los bocetos con ligeras variantes, aunque de calidad algo inferior, lo que sugiere que fueran realizadas por el taller del maestro a manera de acercamiento. Así, por ejemplo, el Prado guarda otro ejemplar de este boceto de dimensiones muy similares (nº 2762, 80 x 62), emparejado también con otro de la reina (nº 2763, 80 x 62), que, aunque en ocasiones han sido considerados como originales y anteriores al que ahora estudiamos (así lo defiende Ares Espada, 1954-1955), por su menor calidad, parecen más bien repetición o réplica por el taller. Levey, señaló también que en las colecciones reales de Londres se conservan asimismo otras copias de este tema.

Este retrato y su compañero se datan en 1694, porque en ese año ya se mencionan en un documento del 10 de agosto que registra la lista de obras que había en el taller de los pintores de corte en palacio, al serle entregadas las llaves del mismo a Giordano

como nuevo pintor de Cámara. Esto, como señaló Ares Espada, supondría que la realización de los cuadros fue anterior a esa fecha, probablemente entre julio, al volver del Escorial, donde había permanecido realizando las importantes decoraciones la fresco de las bóvedas de la basílica y la escalera, y la fecha del documento (10 de agosto de 1694). A partir de ahí se les puede ir rastreando en los sucesivos inventarios reales mencionados como bocetos de mano de Jordán. Posteriormente, debieron colocarse en el Palacio del Buen Retiro, porque allí los vieron tanto Ponz como Ceán, y Frédérel todavía en 1825. En 1828, tanto el del rey como su compañero, ya figuran en el Museo del Prado.

El rostro del monarca resulta muy similar al del busto ovalado que también conserva el Prado (Cat. PC44) durante mucho tiempo atribuido a Claudio Coello y que sin embargo, se trata del estudio previo realizado por Giordano al poco de llegar a Madrid para posteriormente pintar la cabeza del rey en el retrato ecuestre.

Como hemos mencionado, generalmente se admite esta obra como boceto (de hecho así se menciona en todos los inventarios del Palacio Real) preparatorio para el gran retrato ecuestre, destinado al Salón del los Espejos, y que completaría un cuidado programa decorativo de tan simbólica estancia; sin embargo, se trata de un cuadro en toda regla, es decir, la factura del mismo es muy acabada y detallada para lo que era habitual en los bocetos. Esto ha hecho pensar a Hermoso Cuesta, que se trata de un cuadro con un valor intrínseco en sí mismo, por mucho que se pueda tratar de estudio de un cuadro mayor, y de hecho creemos que lo tiene.

El Prado guarda aún otro retrato ecuestre del rey (nº 2761) también en boceto (Cat. PC57) procedente de la colección Fernández Durán, atribuido a Giordano, pero de composición diferente. Este es el que Teresa Zapata considera como boceto del gran retrato ecuestre desaparecido, que sin embargo Hermoso Cuesta no estima que tenga la calidad suficiente para considerarlo como tal.

Como hemos mencionado, el cuadro que ahora catalogamos, junto con su compañero, entraron el museo en 1828 catalogado el del rey con el número 359; desde entonces, hasta el catálogo de 1910, recibió distintas numeraciones en los sucesivos catálogos (1845-1858, nº 1110; 1872-1907, nº 229), pero sin cambiar en nada la atribución. En 1910, se catalogó ya con el número 197, y así se ha mantenido hasta el último de 1996. Por eso, en la bibliografía se obvian los catálogos anteriores a 1996.

Exposiciones: Brujas, 1962, nº 217; Madrid, 1985, nº 72; Madrid, 1996-1997, nº 29; México, 2000-2001, nº 18; Madrid, 2002, nº 43.

Bibliografía: Ponz, 1787-1794, tomo VI, p. 124; Ceán Bermúdez, 1800, tomo II, p. 344; Frédérel, 1825, p. 92; Petraccone, 1919, p. 155; Tormo, 1924, p. 15, Ares Espada, 1954-1955, pp. 20 y ss.; Griseri, 1956, p. 35; Bottineau, 1960, pp. 253-260; Levey, 1964, p. 84; Ferrari, y Scavizzi, 1966, I, p. 142; II, pp. 177-185; Id., 1992, pp. 130, 232, y 335, nº A532a; Fernández Bayton, 1975, p. 18, nº 6; Morán Turina, 1980, p. 157; Museo del Prado, 1990, nº 1110, p. 307; Arnaiz, 1991, p. 122; Museo del Prado, 1996, nº 197, p. 127; Hermoso Cuesta, 1999, pp. 293-303; Rodríguez G. de Ceballos, 2000, pp. 106-107;

Zapata, 2000-2001, p. 74; Úbeda de los Cobos, 2003-2004, pp. 77-80; Santiago-Salamanca-Toledo-Alicante-Bilbao, 2006-2007, nº 30, pp. 110-113.



PC57. GIORDANO, Luca

Carlos II a caballo

Madrid, Museo del Prado

Óleo sobre lienzo

68 x 54

Hacia 1694

El monarca, que gira la cabeza para mirar al espectador, aparece cabalgando sobre un imponente caballo en posición de corveta; viste armadura y aparece cubierto con un sombrero. Al cuello luce corbata de encaje a la moda francesa. Sostiene con su mano izquierda el bastón de mando o bengala mientras con la derecha, que mantiene en alto, maneja las riendas. Cruza su pecho una amplia banda roja que vuela al viento, y al cinto ciñe la espada. Tras el rey un paje que también vuelve la cabeza, sostiene el casco del monarca coronado de plumas; más allá, en la parte derecha del lienzo, se adivina un bosque. En primer término, en la esquina inferior derecha, unas piezas de armadura aparecen diseminadas por el suelo y al fondo se observa una batalla con enemigos en desbandada que, al igual que en el anterior, pueden ser identificados con los infieles por los turbantes que cubren sus cabezas.

Pese a que este boceto no ha sido objeto de especial interés para los investigadores calificándolo generalmente de obra de menor calidad producto del taller del maestro (Hermoso Cuesta, 1999, p. 295), nosotros creemos sin embargo, que tiene las mismas posibilidades que el otro ecuestre de Giordano, de haber sido el boceto para pintar el gran retrato ecuestre del rey, destinado al Salón de los Espejos (Zapata, 2000-2001, p. 74, indica dicha posibilidad). A este respecto debemos hacer notar que en ningún lugar, ni en los inventarios ni en otras descripciones, se describe el cuadro que se perdió en el incendio de 1734, sino que tan sólo se menciona el tema (retrato ecuestre de Carlos II).

En este sentido podríamos también aducir que el busto del monarca durante tanto tiempo atribuido a Claudio Coello (Cat. PC44) y que se ha considerado estudio para la realización del gran retrato ecuestre, no sólo coincide con el otro boceto del Prado que hemos catalogado (Cat. PC56), sino que una observación detallada del que ahora tratamos nos permite afirmar que el rostro es también muy similar al del busto.

Por tanto, no descartamos la posibilidad de que este boceto fuese el estudio para la realización del cuadro grande y no el otro del Prado, sin poner en duda no obstante que el busto también del Prado sea el *modeleto* para la realización del rostro en ambos bocetos.

De hecho, el gran retrato ecuestre fue colocado en el Salón de los Espejos junto a otros igualmente ecuestres de los antecesores de Carlos II desde el emperador Carlos V. No se explica entonces porqué se realizó también un boceto de la reina como pareja del de el rey, si sólo este último es el que iba a ser colgado en el Salón de los Espejos para completar el programa decorativo. Sin embargo, de este boceto en que aparece con

sombrero no se conoce que tuviera pareja (como si ocurre con el otro) lo que parece más lógico.

Por último indicar que Teresa Zapata (única investigadora que apuntó la posibilidad factible, que compartimos), señaló también que el tema de la composición con la escena de batalla al fondo, tal vez lo emparentaría mejor con el resto de retratos ecuestres que formaban parte del programa pictórico de tan simbólico espacio.

Bibliografía: Museo del Prado, 1996, nº 2761, p. 128; Hermoso Cuesta, 1999, pp. 295 y 298 nota 10; Zapata, 2000-2001, p. 74; Úbeda de los Cobos, 2003-2004, pp. 77-80.



PC58. MARTÍNEZ DEL MAZO, Juan Bautista

La emperatriz Doña Margarita de Austria

Madrid, Museo del Prado

Óleo sobre lienzo

209 x 147

Hacia 1666

Bajo el sillón hay un letrero con una inscripción equivocada que probablemente fue añadida posteriormente, en el siglo XVIII: “D^A. M^A. The / ressa. Ynf^{ta} de Esp^{ña},”

En primer término la infanta de pie, vestida de riguroso luto seguramente por la cercana muerte de su padre, el rey Felipe IV, acaecida en 1665. El pelo recogido en dos trenzas que le caen a ambos lados de la cabeza que lleva cubierta por una capucha. Bajo ella, una rica alfombra cubre el suelo. Apoya su mano derecha en un sillón pero no directamente sobre él, sino a través de un pañuelo blanco; en la mano izquierda sostiene los guantes. Tras ella, en la parte izquierda del lienzo, un cortinón cubre parte del cuarto en el que se encuentra situada. En el lado derecho se abre otra estancia en la que, al fondo, se distinguen varios personajes uno de los cuales es su hermano el rey Carlos II a la edad de unos cinco años vestido igualmente de luto por la muerte de su padre y ostentando el cetro real y el Toisón. Junto a él aparecen otras tres figuras una de las cuales ha sido identificada con la enana Maribárbola situada inmediatamente al lado del joven rey. La que aparece junto al quicio de otra puerta que se abre en esa estancia puede tratarse de Doña Marcela de Ulloa, guardamujer de las damas de la reina y que, junto a la propia infanta Margarita y la enana Maribárbola, ya fueron representadas en *las Meninas* de Velázquez. Allende Salazar y Sánchez Cantón afirman que al rey le acompañan un enano (sin especificar nombre) y dos damas, una de las cuales sugieren que pueda tratarse de la Marquesa de los Velez, aya de Carlos II, pero sin indicar de cual de las dos se trata. En la pieza del fondo se observa también una mesa sobre la que se encuentra representado un reloj.

Este retrato se tuvo como de Mariana de Austria, hasta que Sánchez Cantón y Allende Salazar lo identificaron correctamente con la infanta Margarita.

La infanta, hija de Felipe IV y Mariana de Austria, había nacido en 1651, es la niña que aparece retratada por Velázquez en el centro de las Meninas. En 1667 casó con el Emperador Leopoldo I. Probablemente este cuadro se realizó en torno a esa fecha al partir la infanta de la corte de Madrid, de ahí el luto que llevan todos los personajes debido a la muerte del rey Felipe IV en 1665.

Exposiciones: Madrid, 1981-1982a, nº 39; Madrid, 1986b nº 30; París, 1987-1988, nº 34; México, 2000-2001, nº 4; Madrid-Roma, 2003-2004, nº 1.5.

Bibliografía: Beruete, 1909, pp. 93-95; Dick, 1910, p. 7; Sentenach, 1914, pp. 86-87; Allende Salazar y Sánchez Cantón, 1919, pp. 236-238; Beruete, 1924, pp. 148-150;

Lozoya, 1940, tomo IV, p. 112; Gaya Nuño, 1960, p. 488, lám. 199; Angulo, 1971a, p. 209; Lafuente Ferrari, 1978, p. 225; Museo del Prado, 1990, nº 2817, p. 737; Harris, 1991, p.155; Ayala Mallory, 1991a, p. 267; Museo del Prado, 1996, nº 888, p. 216; García-Frías, 2001a, pp. 416-417; Bassegoda, 2002, pp. 221 y 225.



PC59. MARTÍNEZ DEL MAZO, Juan Bautista

Mariana de Austria

Londres, National Gallery

Óleo sobre lienzo

196,8 x 146

1666

Firmado y fechado en el papel que la reina madre sostiene con la mano: “Señora / Juan Bap(ta?) / de(l?) Mazo 1666”. En el ángulo inferior derecho hay una inscripción identificando a la retratada, probablemente añadida posteriormente, en el siglo XVIII: “La Reina. N^A S / D^A. Mariana. De (*De* aparece en monograma, con la E inscrita en la D) / Avstria Madre / De (de nuevo en monograma) el Rei D^N Carlos II / Q de (en monograma) D^S Goza”.

El retrato, como el de la infanta Margarita se desarrolla en dos escenas. En primer plano, Mazo retrata a la regente vestida con el traje de luto que llevó desde la muerte de su marido Felipe IV hasta la suya propia. De hecho, la fecha del cuadro nos indica la reciente muerte del rey (acaecida en 1665). La reina madre aparece sentada sobre un sillón negro en una estancia del Alcázar identificada precisamente por la pieza que aparece al fondo del retrato que es el Salón Ochavado. De esta forma, sabemos que la regente se encuentra situada en el famoso Salón de los Espejos porque ambas estancias eran contiguas, aunque aquí su decoración permanece oculta por el enorme cortinón que cubre gran parte de la composición. La reina sostiene en su mano derecha un papel, y a sus pies, junto al sillón aparece tumbado un perrillo. Como hemos dicho, a través de una puerta se puede ver el Salón Ochavado cuya decoración fue proyectada por Velázquez; en él se encuentra situado Carlos II niño atendido por varias sirvientes de difícil identificación dado la pequeña escala de las figuras y su lejanía respecto del primer plano. Una de las figuras, que aparece arrodillada ofreciendo al pequeño Carlos un jarro, ha querido ser identificada con su aya, la condesa de los Vélez. Hay también dos dueñas y dos enanillos, uno de los cuales (el que se encuentra situado detrás del rey) se ha pensado que pueda tratarse de la enana Maribárbola. Junto a la pared se observa el carro en el que Carlos II era trasladado de un lugar a otro cuando era niño, debido a la debilidad de sus piernas que apenas le permitían mantenerse en pie.

El lienzo procede de la colección del Conde de Carlisle donde figuraba ya en 1848, siendo donado por la condesa Rosalind de Carlisle a la National Gallery en 1913.

De este retrato existe una réplica de notable calidad, firmada aunque no fechada, en el museo del Greco en Toledo, y otra versión de este mismo tema pero de dimensiones más reducidas perteneció a la colección Cook de Richmond, siendo vendida posteriormente y adquirida por el museo de arte de Ponce en Puerto Rico. Para estos ejemplares véase el número siguiente.

Exposiciones: Madrid, 1960-1961, nº 135.

Bibliografía: Palomino, 1715-1724, ed. 1947, 1988, p. 309; Curtis, 1883, p. 318; Berjano, 1925, p. 156; Londres, 1914, nº 65; Moreno Villa, 1939, pp. 66-67; Maclaren, 1952, nº inv. 2996 pp. 27-29; Justi, 1953, pp. 638-639; Gaya Nuño, 1958, p. 230, nº 1728; Bottineau, 1955, pp. 114-116; Held, 1965, p. 112; Angulo, 1971a, p. 209; Orso, 1986, pp. 154-155 y 159; Pérez Sánchez, 1986, p. 325; Rodríguez de Ceballos, 2000, pp. 94-95; Morán Turina, 2003-2004, pp. 70-71; Llorente, 2006, pp. 211-228.



PC60. MARTÍNEZ DEL MAZO, Juan Bautista

Mariana de Austria

Toledo, Museo del Greco

Óleo sobre lienzo

198 x 150

Hacia 1666

Firmado: *Señora. Iu Bap. del Mazo* (en el catálogo del museo del Greco se transcribe como *In*. En el de la National Gallery, como *Jn*; en la exposición de Madrid de 1960-1961, como *Ju*; mientras que Curtis lo transcribió como *J. Bta. Del Mazo*).

El presente lienzo es repetición fiel del retrato conservado en el National Gallery de Londres, y éste también de buena calidad, e igualmente firmado aunque no fechado. La fecha de ejecución sería próxima al ejemplar del museo Londinense. Como he dicho, la calidad del cuadro es óptima, aunque algo inferior al cuadro de Londres.

El lienzo procede de la colección de Valentín Carderera, cuyo catálogo de 1877 lo recoge y describe. Posteriormente parece que estuvo en la colección del duque de Villahermosa, donde lo vio Curtis antes de 1883. Sin embargo, la colección Carderera se encontraba precisamente en el palacio de Villahermosa, por lo que no resulta descabellado pensar que Curtis pudiese haberse equivocado y no distinguir entre ambas. El cuadro aparece a comienzos del siglo XIX en el comercio de arte de Nueva York hasta que fue adquirido por Archer Hungtinton, fundador de la Hispanic Society, que lo cedió al museo del Greco donde ingresó en 1913. En el catálogo de la National Gallery, se afirma que el cuadro también perteneció a la colección del Marqués de la Vega Inclán, aunque parece que nunca estuvo ahí.

Según indica el catálogo del Museo del Greco, el lienzo fue limpiado y restaurado en el Museo del Prado en 1956. Aunque he de mencionar que entre finales de 2003 y principios de 2004, visité dicho Museo, y el cuadro no se encontraba expuesto según me explicaron porque lo estaban restaurando, extremo que no he podido comprobar.

De dicho modelo existe otra copia pero de dimensiones más reducidas que perteneció a la colección de Sir Charles Robinson pasando después a la de Sir Francis Cook de Richmon. Más tarde fue subastada en Sotheby's de Londres en 1958 y posteriormente pasó también por Christie's en 1963, hasta que al final fue adquirida por el museo de Arte de Ponce en Puerto Rico en donde, hasta donde tengo noticia, permanece actualmente con el nº 630397. En el catálogo de dicho museo se comete la equivocación de considerar como dos repeticiones del original de la National Gallery, este del museo del Greco y otro que según el catálogo estaba en la colección del Duque de Villahermosa, sin reparar en el hecho de que en realidad se trata del mismo cuadro. Idéntico error aparece reflejado en el Catálogo de la National Gallery, siguiendo a Curtis, lo mismo que en la exposición de Madrid de 1960-1961.

Exposiciones: Madrid, 1986a, nº 151; París, 1987-1988, nº 33; A Coruña, 2003-2004, nº 12.

Bibliografía: Carderera, 1877, p. 37, nº 101; Curtis, 1883, p. 319; Londres, 1914, p. 72; Tormo, s.a., p. 18; Beruete, 1924, p. 179; Berjano, 1925, p. 156; Maclaren, 1952, p. 29; Madrid, 1960-1961, p. 114; Held, 1965, p. 112; Gómez Moreno, 1968, pp. 68-69, nº 54; Camón Aznar, 1983, p. 384; Madrid, 1986b, p. 104; Rodríguez de Ceballos, 2000, pp. 94-95; Morán Turina, 2003-2004, pp. 70-71; Llorente, 2006, pp. 211-228.



PC61. HERRERA BARNUEVO, Sebastián

Carlos II y Mariana de Austria

Barcelona, Colección particular

Óleo sobre lienzo

194,5 x 137

Hacia 1670

El joven rey de unos siete u ocho años, aparece de pie, ricamente vestido con casaca y calzón de color rojo; según Rodríguez de Ceballos se trata del traje de la Chamberga, guardia real creada por Doña Mariana de Austria para su protección personal y la de su hijo de los intentos de golpe de Estado del hermanastro de éste, Don Juan José de Austria. Así, Carlos II aparece con la banda de general, espadín del que sólo vemos la empuñadura, y apoyado en un bastón de mando más largo de lo usual para su tiempo, que más bien podría tratarse de un bastón de paseo. En la mano izquierda porta un ramillete de flores que parece ofrecer a su madre, la regente, sentada tras una mesa y vestida con su habitual atuendo de viuda. Sobre el bufete se distinguen unos papeles en los que puede leerse con cierta dificultad la palabra *Señor*, que es mucho más clara y visible en el que se encuentra en el borde de la mesa. Da la impresión pues de que se trata de memoriales de súplica, evidenciando así tanto la función de gobernante de Doña Mariana, como el oficio de Rey del pequeño Carlos II. Se aprecia asimismo un abanico cerrado, y unos retratos en miniatura de un hombre y una mujer enmarcados en un pequeño medallón, que la reina sostiene con la mano izquierda y señala con el índice de la derecha. Delante de la mesa aparece representado un águila posado sobre una rama de laurel que parece sujetar con el pico, y tumbado mansamente al lado del rey, un león. Al fondo, sobre Carlos II, se observa un retrato de su padre Felipe IV; y tras la reina viuda, un gran cortinón cubre la otra parte de la estancia.

Bibliografía: Pérez Sánchez, 1986, p. 105; Fernando Durán subastas, 1997, nº 41, pp. 36-37; Rodríguez de Ceballos, 2000, p. 98; Morán Turina, 2003-2004, p. 70-72.



PC62. ANÓNIMO (Círculo de Herrera Barnuevo)

Carlos II y Doña Mariana de Austria

Villanova i la Geltrú, Museo Víctor Balaguer

Óleo sobre lienzo

202 x 164

Hacia 1670

Curioso y muy significativo retrato que representa al rey Carlos II niño y a su madre, la regente Doña Mariana de Austria, en un mismo cuadro. La reina Mariana aparece sentada en un sillón negro, vestida con sus habituales atuendos de viuda, sostiene en su mano derecha lo que parece un libro de oración abierto por una determinada página que la regente tiene señalada con el dedo, el brazo izquierdo lo apoya sobre el brazo del sillón en una pose que nos resulta familiar gracias a los retratos de Carreño. En realidad la actitud de la reina, con el libro de oración en la mano y sentada en un sillón, es una de las variantes de retrato de Estado creado por Carreño, a la que se une las que la representan sentada ante un bufete con un memorial en la mano, de pie apoyando su mano sobre un sillón e incluso sentada y sosteniendo un abanico.

Pero lo que resulta realmente novedoso es que junto a la reina aparezca su hijo Carlos II todavía niño de unos ocho o nueve años de edad. El rey, al contrario que su madre, está de pie aunque detrás de él hay un sillón de terciopelo rojo. Viste el habitual traje negro de la etiqueta austriaca y el collar con el Toisón de Oro al cuello. Con la mano izquierda sostiene el sombrero también negro mientras que la derecha la alarga hacia una mesa ricamente engalanada de terciopelo rojo sobre la que hay un cojín en el que reposan el cetro y la corona, en un ademán de asir tales atributos de majestad que por herencia le son propios. Al pie de la mesa se aprecia un orbe rodeado por una corona de laurel.

Ambos personajes están representados sobre una alfombra roja y sirve como encuadre de la composición un gran cortinón rojo con borlas, que se recoge en la parte derecha. Como fondo del retrato se observa un espacio arquitectónico con pilastras, columnas y una hornacina en la que hay una estatua de difícil identificación. Quizá el espacio arquitectónico corresponda a la pieza ochavada, ya representada en los retratos de Mazo (Cat. PC59 y 60).

En cuanto al autor de este retrato, al ingresar en el museo se atribuyó a Claudio Coello aunque con la intervención de algún discípulo que acabó el trabajo. Gaya Nuño recoge dicha atribución que rechaza Sullivan clasificando la obra como de un discípulo de Carreño. Nosotros creemos que no corresponde a la esfera de ninguno de los dos maestros, sino que más bien habría que incluirlo en torno al círculo de Sebastián de Herrera Barnuevo, tanto por cronología aproximada, estilo, así como por iconografía pues, como acabamos de ver, existe otro retrato doble de Carlos II y Mariana de Austria que se enmarca en ese ámbito; siendo estos dos los únicos retratos dobles (pintados) de estos personajes que se conocen, lo que resulta sumamente significativo. A este respecto no creemos, por tanto, que la cronología que se ofrece de la obra (1680-1693) sea

acertada si queremos apostar por asignárselo al entorno de Herrera Barnuevo, ya que éste muere en 1671, ni por otra parte, las fechas que se dan corresponden en absoluto ni al estilo de Carreño o Coello, ni al contexto histórico en que debió ser pintado; pues parece innegable la importante carga política del retrato, en un momento determinado del reinado de Carlos II en que los asuntos políticos estaban dominados por la regente Doña Mariana de Austria.

Sin embargo debemos apuntar un hecho que nos plantea sugestivos interrogantes, pues sabemos documentalmente que Carreño cobró al poco de ser nombrado pintor de Cámara, un retrato doble de Carlos II y su madre, cuyo original no ha llegado hasta nosotros o, al menos, lo desconocemos. Se nos plantean entonces dos posibilidades viables. O bien que el retrato que nos ocupa sea copia del original perdido, pintado y cobrado por Carreño, o bien que sea copia de un modelo iconográfico creado por Herrera Barnuevo del que sí existe un retrato doble de los monarcas, en cuyo caso Carreño habría seguido la tipología del pintor madrileño para interpretar su versión.

El retrato ingresó en el museo en 1900, por donación de José Jiménez Benítez. Por lo demás, el estado de conservación es aceptablemente bueno.

Bibliografía: Museo Víctor Balaguer, 1900, p 3; Oliva, 1919, pp. 59-61; Gaya Nuño, 1968, p. 165; Sullivan, 1989, p. 232, PR 47.



PC63. ANÓNIMO

Carlos II defensor de la Eucaristía con Santa Rosa de Lima

Lima, Perú, Museo Pedro de Osma

Óleo sobre lienzo

101 x 71

Hacia 1680

El lienzo, de marcado sentido simbólico, representa en el centro a Santa Rosa de Lima vestida con hábito del que cuelga un rosario y coronada de flores, elevando con ambas manos una rica custodia hasta el cielo irradiando una poderosa luz. Allí, entre las nubes, se observa a Dios Padre y a su izquierda al Espíritu Santo en forma humana, ambos con el cetro en una mano, además de representar la Paloma justo encima de la custodia. La Sagrada Forma, contenida en la custodia, y situada al mismo nivel que Dios Padre y el Espíritu Santo, simboliza al propio Cristo, es decir, el hijo, segunda persona de la Trinidad.

A la izquierda de la Santa, está retratado Carlos II vestido elegantemente con vistoso y colorista traje de corte a la moda francesa, con la espada desenvainada en actitud de impedir que varios turcos, identificados perfectamente por los turbantes y la cimitarra que porta uno de ellos, se apoderen de la Sagrada Forma contenida en la custodia que tienen amarrada con varias cintas. Detrás del rey hay un joven personaje con casco, que podría tratarse de la representación del arcángel San Miguel, que desde 1647 había sido proclamado, a instancias de Felipe IV, protector y defensor de la monarquía católica.

El cuadro tiene un valor representativo, simbólico e iconográfico más que una elevada calidad artística y estética, pues resulta demasiado duro y un tanto infantil en la forma de tratar movimientos y actitudes.

El lienzo recuerda enormemente a una estampa de Perret en la que se ve a Felipe II en similar actitud, blandiendo la espada, y en actitud de defender a la Religión, que porta el cáliz con el Santo Sacramento, de los herejes

Exposiciones: Madrid, 1999-2000b, nº 111; Barcelona-Madrid-Washington, 2004-2004, nº 202.

Bibliografía: Madrid, 1999-2000b, pp. 358-359.



PC64. RIZI, Francisco

Auto de Fe de 1680

Madrid, Museo del Prado

Óleo sobre lienzo

277 x 438

1683

Firmado y fechado en la parte izquierda: “RIZZIº HISPANIAE REGIS PICTº FAC^T. ANNO D. 1683”. En la parte derecha, en una cartela, se lee una inscripción en parte oculta por el marco (las palabras finales de cada línea se deducen del contexto porque, como hemos dicho, permanecen ocultas por el pesado marco): “Reynando Carlos Segundo / Rey Catolico delas Españas / y Emperadordel Nuevo Mundo / YsiendoInquisidor General / D Diego Valladares Sarmiento / Obispo de Oviedo y Plasencia / delConcejo de Estadode / S.M. / Aó de 1680 a treinta de junio”.

En realidad no se trata estrictamente de un retrato del rey, sino que refleja un acontecimiento histórico, pero lo incluimos aquí, por el valor representativo que tiene la presencia de toda la familia real presidiendo el Auto de Fe en uno de los palcos habilitados al efecto.

Dicho Auto de Fe se celebró en Madrid en 1680, aunque Rizi recibió el encargo de inmortalizar aquel hecho histórico en 1683. Probablemente este cuadro estaba destinado a formar pareja con otro también encargado a Rizi sobre el Sitio y Socorro de Viena en 1683 que éste no llegó a concluir.

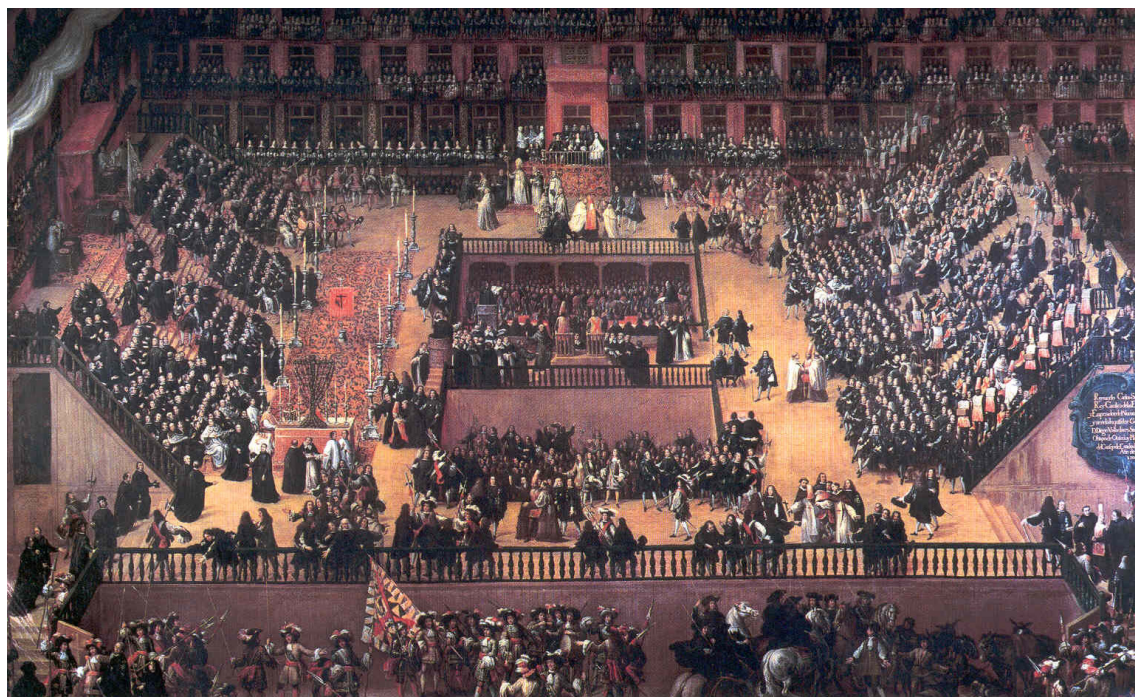
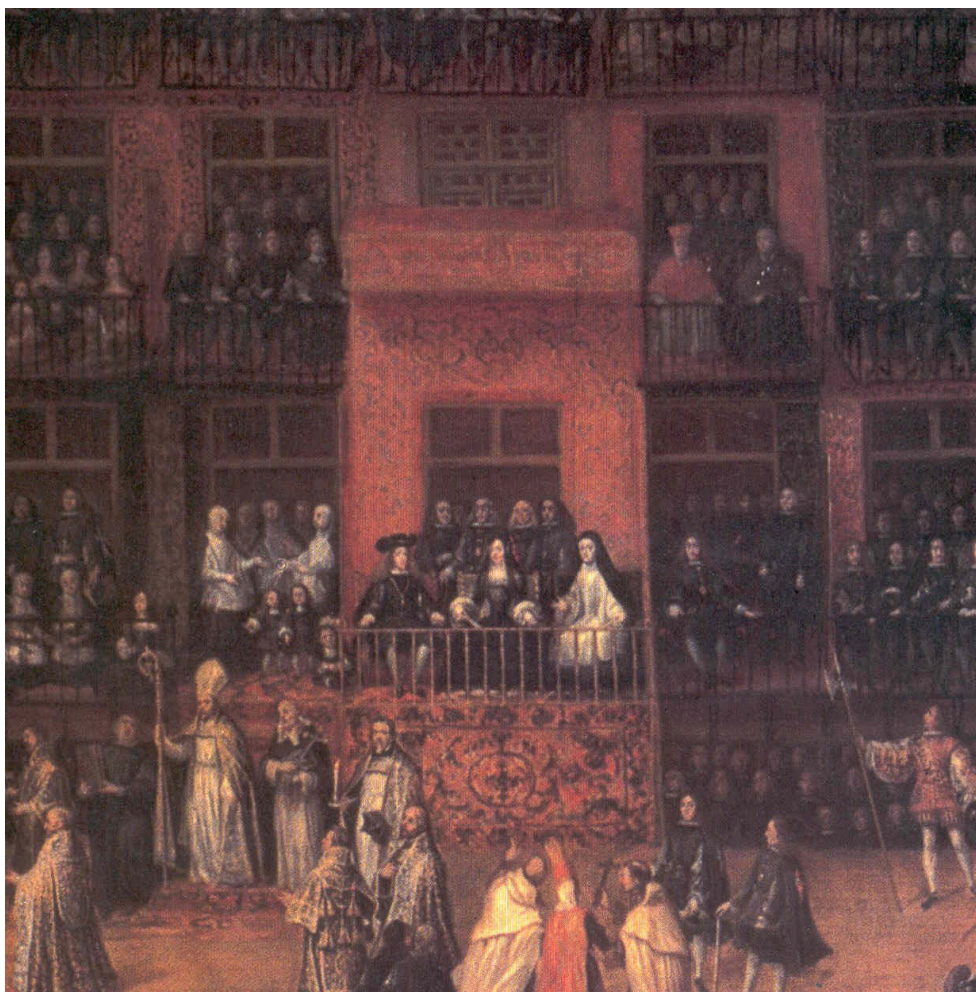
Desde 1632 no se realizaba ningún Auto de Fe en Madrid, y, al parecer Carlos II decidió que se hacía necesario la celebración de uno. Esto puso en marcha la maquinaria para construir en la plaza mayor el teatro que debía dar cabida a la realización del Auto. Se encargó dicha construcción a José del Olmo, maestro mayor de Madrid y muy relacionado con la corte puesto que era ayudante de la furriera. A través de éste conocemos perfectamente y con detalle todos los actos y actividades que se desarrollaron alrededor del Auto general de Fe de 1680, porque escribió un grueso libro de 308 páginas en el que lo describe con gran minuciosidad. Este libro, iba ilustrado con unas gran lamina grabada de G. Fosman. La mencionada descripción y el grabado debieron servir sin duda a Rizi a la hora de realizar el cuadro, por mucho que el hubiera estado presente, porque recordemos que el cuadro se pintó tras años después de la celebración del Auto, por lo que resultaba imposible que Rizi recordase con detalle todo lo allí sucedido.

En realidad el cuadro representa simultáneamente diversas escenas que tuvieron lugar a lo largo del Auto de Fe. Aparecen infinidad de personajes que Angulo en su artículo numera e identifica y que sería demasiado largo incluirlo aquí. Lo que interesa a nuestro propósito es que aparecen retratos de la familia real en el balcón central del primer piso, presidiendo el acto. Se encuentran retratados sentados bajo un dosel, la reina madre con su habitual vestimenta de viuda, la reina María Luisa de Orleáns y el rey, vestido de negro, con sombrero y el Toisón de Oro. Hay que destacar que el rostro del

rey se asemeja enormemente al del retrato ecuestre que se conserva en el Ayuntamiento de Toledo.

Exposiciones: Madrid, 1981-1982a, nº 53; Madrid, 1986a, nº 95.

Bibliografía: Como esta obra se menciona prácticamente en todas las historias generales de pintura española del siglo XVII, se indicarán únicamente los principales estudios, descripciones o análisis. Ceán, 1800, tomo IV, p. 209; Madrazo, 1872, p. 556; Lafuente Ferrari, 1978, p. 279; Angulo, 1971b, pp. 357-387; Bonet Correa, 1985, pp. 54-61; Caballero Gómez, 1994, pp. 69-140; Museo del Prado, 1990, nº 1847, p. 499; Museo del Prado, 1996, nº 1126, p. 321, ilustr. en p. 516.



PC65. RUIZ GONZÁLEZ, Pedro

Carlos II adorando la Eucaristía. En otros lugares aparece como *Carlos II ante el Sacramento*

Puerto Rico, Museo de Arte de Ponce, Fundación Luis A. Ferré

Óleo sobre lienzo

232,4 x 166,4

1683

Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: “Pº RVIZ / GOZLZ F, / 1683”

Se trata de un cuadro con una compleja composición, debido a la cantidad de figuras que incorpora, quince concretamente, de las que no todas han sido identificadas. El centro de la composición lo ocupa un sacerdote que aunque no está identificado, sin duda se trata de un personaje individualizado, por la calidad del retrato; aparece mostrando una custodia con la sagrada forma a un grupo de personas arrodilladas que la veneran. Dicho grupo está encabezado por el rey Carlos II arrodillado, vestido de la misma manera que en los numerosos retratos que hemos visto: de negro, con golilla, el Toisón pendiendo de un collar, y la empuñadura de la espada visible; parece llevar en su mano izquierda un trozo de tela o un papel. Junto a él, pero en un nivel algo inferior, se observa de perfil la figura de un noble que ha sido identificado con Don Antonio de Toledo, hijo del duque de Alba, que a su vez apoya su mano sobre el hombro de uno de los niños situados en el ángulo inferior derecho (niño, que se ha querido identificar con el hijo de Don Antonio de Toledo), que ofrece a los demás muchachos que aparecen junto a él una especie de escudilla con algo en su interior (quizá se trate de incienso). Detrás del rey y de Antonio de Toledo, hay varias figuras más, una mira hacia el lado opuesto de la acción, otra enciende los cirios que hay sobre el altar a través de una vela engarzada en un largo bastón.

En el extremo opuesto dos figuras sostienen unas largas varas que a su vez soportan una tela a manera de toldo o baldaquino. Justo delante de ellos, un sacerdote arrodillado con el rostro de perfil, porta un pequeño incensario del que se escapa el humo aromático. Más al fondo, otro personaje del que sólo vemos el rostro mirando de frente, sostiene en alto un objeto que parece un tabernáculo en miniatura. Delante de él, pero arrodillado, se adivina otro personaje del que también únicamente vemos el rostro que mira hacia arriba.

A parte de la cantidad de figuras, la complejidad de la composición viene subrayada por el fondo del cuadro en que se representa un complejo y abigarrado retablo compuesto por tres calles divididas por columnas salomónicas profusamente decoradas con hojas de parra y racimos de uvas. En las calles laterales se abren sendas hornacinas que contienen una figura cada una. La de la izquierda ha sido identificada con San Andrés, puesto que porta la cruz en forma de aspa, sobre la que fue crucificado convirtiéndose en su principal atributo. A la derecha, aparece representado Santo Domingo, fácilmente reconocible por llevar sus atributos clásicos: hábito de dominico (túnica blanca y manto negro), libro, etc. En la calle central, de mayor tamaño, se abre

otra hornacina mucho mayor y más elevada en cuyo centro se encuentra situado un gran tabernáculo dentro del que aparece pintado el episodio bíblico de Sansón y el león, flanqueado a ambos lados por sendos ángeles esculpidos. En la parte superior del tabernáculo hay una cartela con la inscripción: “DE COMEDENTE EXIVIT CIBUS, ET DE FORTI AGESSA EST [ULCEDO]. SAMS XIII” (del que como salió lo que se come y del fuerte la dulzura), perteneciente a Jueces 14:14. Dicha inscripción es claramente alusiva a la escena de Sansón y el león que está representada abajo; y es precisamente en Jueces 13-16 donde se narra la historia de Sansón. En Jueces 14, se relata la historia de cómo Sansón al ir a buscar a su mujer filisteo a su ciudad, se encontró en el camino con un fiero león, al que Sansón, mató con sus propias manos con increíble facilidad. Poco después observó cómo sobre la osamenta del león, había miel depositada allí por un enjambre de abejas. Sansón comió de la miel y les ofreció a sus padres. Tiempo después, ofreció un banquete con motivo de su boda invitando a treinta mozos filisteos a los que propuso un enigma cuyo texto es precisamente el que aparece en la inscripción. La solución es: ¿qué más dulce que la miel?, ¿qué más fuerte que el león? (Jueces 14:18).

Coronando el tabernáculo se encuentra la figura de un obispo con mitra y báculo, a cuyos pies aparece una corona; por ello se le ha identificado con San Luis Obispo, no en vano, la Iglesia en la que estaba situado este cuadro se encontraba bajo su advocación. Encima del obispo y como remate del retablo se representa a Dios Padre, flanqueado por pequeños putti.

En la esquina superior izquierda, encima del toldo, unos querubines sostienen una filacteria con la inscripción: ET ADORABUNT EV OMNES REGET... OMNES GENTES SERVIENT (postraránse ante él todos los reyes y le servirán todos los pueblos, Salmos 72:11).

El cuadro fue pintado para la Iglesia de San Luis que estaba situada en la madrileña calle de la Montera, seguramente para conmemorar algún servicio religioso en el que participó Carlos II y su corte.

El cuadro debió permanecer allí, porque Palomino lo vio antes de 1724 en que publica su obra, ofreciéndonos además la ubicación exacta que tuvo, sobre las puertas del costado de la callejuela (esa callejuela quizá se refiera al pasaje descubierto que existía en el lateral opuesto a la calle de San Alberto). Ceán, ratifica años más tarde la situación del cuadro. Después no tenemos más noticias, pero el lienzo debió permanecer in situ hasta que la iglesia fue quemada durante la guerra civil, desplomándose la cúpula y la bóveda, y perdiéndose todas las obras. Posteriormente, lo poco que quedaba fue destruido para construir un edificio. Hoy sólo queda una portada que fue trasladada a la vecina parroquia del Carmen. Respecto de la fecha del incendio, algunos autores discrepan, pero el hecho es que fue quemada en 1935 o 1936.

Don Elías Tormo, no debía conocer la existencia de tal cuadro, puesto que en su obra sobre las Iglesias del antiguo Madrid, publicada en fascículos en 1927, es decir, en cualquier caso antes del incendio, al hablar de la de San Luis, no incluye entre las obras de arte allí existentes, el cuadro de Ruiz González; ni tampoco se hace en la reedición del libro de 1974.

El caso es que el cuadro se dio por perdido en el incendio, como en su día afirmó Sánchez Cantón. Sin embargo, en fecha que no hemos podido determinar, pero evidentemente antes de 1935 o 1936, el lienzo fue sustraído de su ubicación original, creyéndose por todos perdido, hasta que fue adquirido por el Carnegie Institute de Pittsburg en 1955 (allí lo sitúa Gaya Nuño en 1958). Por tanto, el cuadro permaneció oculto veinte años en algún lugar que difícilmente podremos identificar.

Posteriormente fue adquirido por la fundación-museo Luis A. Ferre hacia 1965 en que ya figura en el catálogo de Held, y allí permanece en la actualidad.

Este es quizá el cuadro más conocido de Ruiz González que presenta además una elevada calidad, superior a la que habitualmente se le ha venido concediendo a este pintor. Pintor que ha permanecido olvidado o descuidado durante muchos años, porque la mayor parte de su obra ha sufrido los efectos de la destrucción, muchas de ellas desaparecidas entre las llamas en incendios de iglesias. Afortunadamente, los investigadores se han ido interesando por la figura y la obra de este pintor, dando a conocer aspectos de su vida, su estilo, sus influencias, así como sus obras.

El lienzo que aquí comentamos, presenta un buen estado de conservación, ya que fue limpiado con ocasión de su inclusión en la exposición dedicada a la pintura española de 1650 a 1700 en las colecciones norteamericanas, que se exhibió en Princeton y Detroit en 1982.

Exposiciones: Princeton-Detroit, 1982, nº 41, ilustrc, p. 155.

Bibliografía: Palomino, 1715-1724, ed. 1947, 1988 p. 547; Cean Bermúdez, 1800, tomo IV, p. 286; Beruete, 1909, p. 235; Sánchez Cantón, 1943, p. 400; Weissberg, 1954, p. 355; Gaya Nuño, 1957, p. 21; Gaya Nuño, 1958, p. 293, nº 2527, lám. 235; Held, 1965, pp. 152-153, lám. 124; Urrea, 1975, p. 711; Pérez Sánchez, 1982, p. 328; Sullivan, 1989, p. 120; Barrio Moya, 1995, p. 422; Rodríguez G. de Ceballos, 2000, p. 101.



PC66. COELLO, Claudio

La Sagrada Forma

El Escorial, Sacristía del Real Monasterio

Óleo sobre lienzo

500 x 300 aprox.

1685-1690

Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: "CLAUDIUS COLL / REGIAE MAIESTAS / CAROLI II / CAMERARIUS PIC. // FACIEBAT / ANNO DNI / 1690"

Esta obra, por su importancia y complejidad se encuentra ampliamente tratada en el capítulo quinto, por lo que aquí nos limitamos a ofrecer los datos estrictamente técnicos y la bibliografía más importante sobre ella; para todos los demás detalles relacionados con ella, remitimos al mencionado capítulo. Como esta obra es mencionada en prácticamente todas las historias de la pintura española del siglo XVII, nos limitaremos aquí a ofrecer los análisis o estudios más detallados e importantes.

Bibliografía: Francisco de los Santos, 1690 (1962); Palomino, 1715-1724, ed. 1947, 1988, p. 457; Andrés Ximénez, 1764; Ponz, 1787-1794, tomo II, pp. 84-88; Ceán Bermúdez, 1800, vol. I, pp. 339-341 y 346; Gutiérrez Cabezón, 1905, pp. 405-429; Beruete, 1909, pp.241-243; Esteban, 1911; Beruete, 1924, pp. 214-216; Alvarez Cabanas, 1935; Id., 1942, pp. 319-332; Tormo, 1942 a y b; Alvarez Cabanas, 1943, pp. 309-329; Peque Iglesias, 1952; Gaya Nuño, 1957, pp. 13, 20-21, 27 y 36-37; Anón., 1980; Sullivan, 1986, pp. 109-135, n°. P78, p. 209-210; Mediavilla Martín, 1994; Martínez Ripoll, 2001, pp. 277-283.



PC67. GIORDANO, LUCA

La familia de Carlos II

El Escorial, bóveda de la escalera principal

Fresco

1692-1693

Aunque en realidad se trata de un enorme fresco con la exaltación alegórica de la Casa de Austria en la que aparecen figuras de los antepasados de Carlos II, como Felipe II y Carlos V, lo incluimos aquí precisamente por representar en lugar destacado, no olvidemos que dicha decoración es ordenada por Carlos II, un interesante retrato de Carlos II junto a su segunda esposa Doña Mariana de Neoburgo, y su madre Doña Mariana de Austria.

Efectivamente, en el centro de la enorme composición, sobre un luneto con un retrato en busto de Carlos II vestido de armadura con un pañuelo de encaje anudado al cuello y todo él en color dorado (retrato que se repite en la parte opuesta), se sitúan los retratos de Carlos II, su segunda esposa y su madre, asomados a una balaustrada pintada en trampantojo. Bajo ellos, entre los balaustres, podemos ver dos enanillos y un perro. El rey aparece de perfil con su mano derecha extendida en actitud de explicar algo, mientras que su mujer y la reina madre le escuchan atentamente. Doña Mariana de Austria extiende su mano derecha como si quisiera pedir alguna explicación. Delante del rey y sobre la balaustrada es visible un trozo de tela sobre el cual se halla un cojín que parece sostener el sombrero del rey.

Lo que Carlos II parece estar explicando a su mujer y a su madre, o bien se trata de esa visión apoteósica imaginaria, o bien la propia pintura realizada por Giordano, aludiendo quizá de esta manera a su aspecto de gran conocedor y aficionado a la pintura, al mismo tiempo que de protector y benefactor del propio artista napolitano puesto que, no en vano, la venida del gran Giordano a la Corte estuvo motivada por expreso deseo de Carlos II sabedor de su maestría en la decoración al fresco, de la que estaba necesitado el monasterio del Escorial.

La decoración de la gran bóveda de la escalera principal del real monasterio del Escorial, fue el primer trabajo que desarrolló Giordano a su llegada a la Corte en 1692, encargo que le ocupó hasta abril de 1693. Posteriormente, debido al enorme éxito de este fresco, se le encargó la decoración de las inmensas bóvedas de la basílica del Escorial entre 1693-1694.

El fresco de halla en muy buen estado de conservación y se puede contemplar in situ.

Bibliografía: Ponz, 1787-1794, tomo II, pp. 113-115; Griseri, 1956, pp. 33-39; Lozoya, 1964a, pp. 447-468; Carr, 1982, pp. 42-55; Campos y Fernández de Sevilla, 1986, pp. 253-300. Id., 1990, pp. 69-88; Ferrari y Scavizzi, 1992, tomo I pp. 123-130; Mena Marqués, 1994, pp. 207-209; Rodríguez de Ceballos, 2000, p. 107; Zapata, 2000-2001, p.

74; Madrid, 2002, p. 51; Martínez Ripoll, 2002a, pp. 96-98; Portela Sandoval, 2001, pp. 356-364; Gutiérrez Pastor, 2003, pp. 50-51; Madrid-Roma, 2003-2004, p. 75.



GC1. VILLAFRANCA, Pedro de

Carlos II

Estampa calcográfica. Cobre, talla dulce

185 x 129

Ayuntamiento de Vitoria

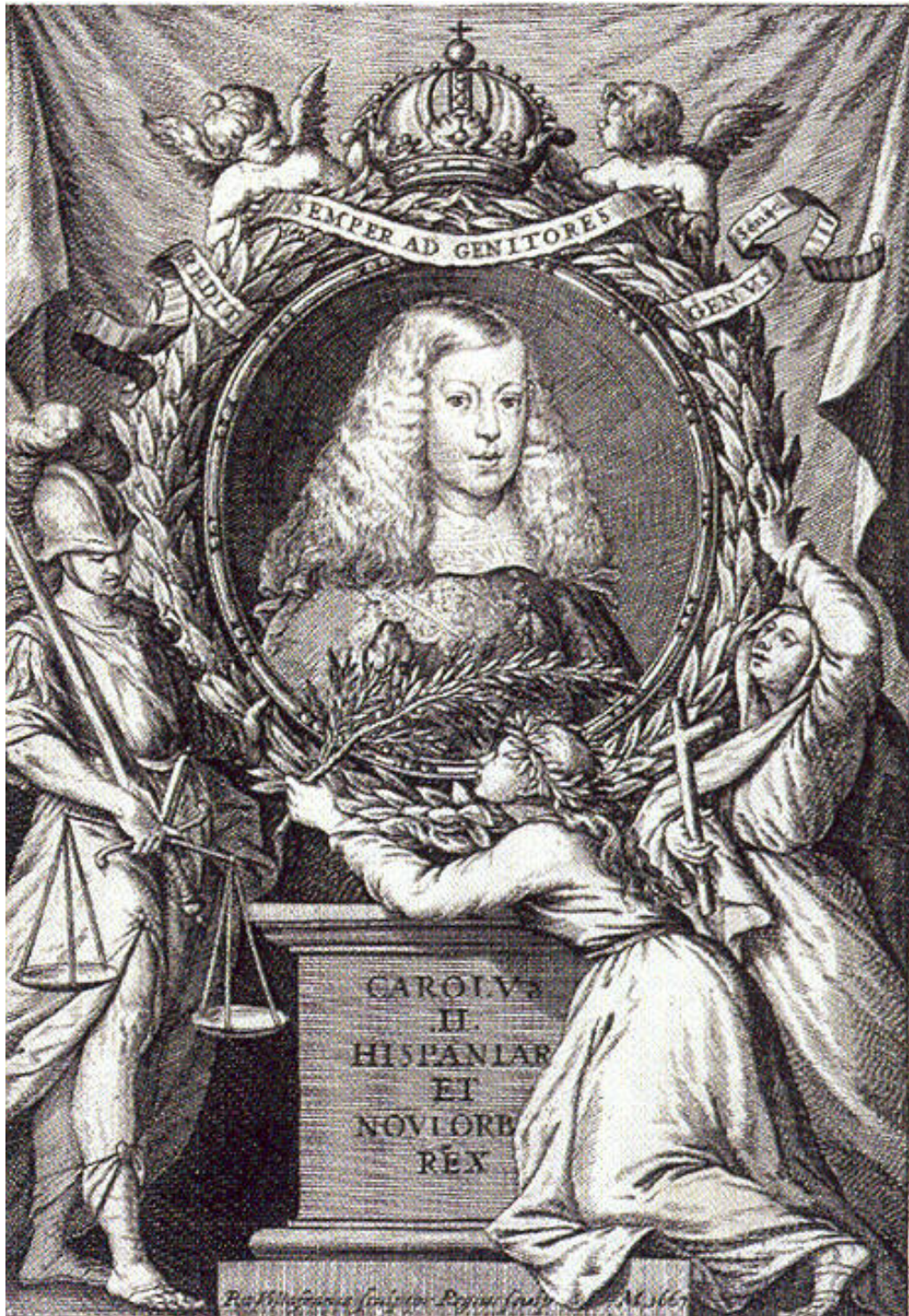
1667

El rey niño con Toisón de oro retratado en busto, dentro de medallón circular rodeado de una corona de laurel y sostenido por las figuras de la Justicia representada con casco, espada y la balanza; y la Religión sujetando la cruz en su mano derecha. Bajo el medallón se sitúa un pedestal que lleva la inscripción *CAROLUS II HISPANIAR, ET NOVI ORB. REX*, y apoyada sobre la base de dicho pedestal, se arrodilla la alegoría de la Paz representada con corona de laurel y portando un ramo de olivo que parece tender a la Justicia. En la base del pedestal está la firma: *P. a Villafranca sculptor Regius sculp. M. 1667*.

En la parte superior dos angelotes sostienen la corona real y una filacteria en la que se lee *REDIT SEMPER AD GENITORES GENUS. Senec.* (“vuelve la prole a sus padres”). Una cortina extendida sirve de fondo a toda la composición.

Exposiciones: A Coruña, 2003-2004, pp. 22-23 y 89, nº 20.

Bibliografía: Páez, 1966, vol I, nº. 1710-3, p. 495; Páez, 1983, tomo III, nº. 2252-73, p. 263; González de Zárate, 1992, nº 4 (184), p. 136.



GC2. ANÓNIMO

Carlos II con la alegoría de los cuatro continentes

Estampa calcográfica. Cobre, talla dulce

240 x 170

Ilustración de la obra de Jerónimo Basilisco, *Las felicidades de España y del mundo cristiano. Panegírico a la proclamación del Rey Carlos II*, Madrid, Pablo del Val, 1666.

El centro de la composición lo ocupa el retrato del rey niño dentro de un medallón orlado por una gruesa corona de laurel alrededor de la que se enrolla una cinta con la inscripción *Carolus secundus Hispaniarum ac Novi Orbis Monarca*.

Rodean el medallón las alegorías de los cuatro continentes identificadas por un letrero con su nombre: en la parte superior del grabado, a la izquierda aparece Europa completamente vestida con túnica y con un gorro empenachado que lleva el orbe coronado por una cruz al frente; porta en una mano una bandera que lleva escrito el nombre identificándola, alrededor una filacteria con la inscripción bíblica, *Tibi nomem glorie* (“para ti nombre de gloria”). A la derecha se representa a Asia, parcialmente desnuda y portando arco y flecha, su filacteria dice: *Nomem habes quod vivas* (“Tienes un nombre para que vivas”). Ambas alegorías sostienen sobre el medallón con el retrato del rey, la corona real.

En la parte inferior, a la izquierda se representa a América completamente desnuda y con un sombrero de plumas y unos collares en una mano, con la otra sostiene la cinta con la inscripción, *In nomine levabo manus* (“En tu nombre alzaré las manos”). A la derecha África también desnuda y representada como una mujer negra con un sombrero de paja, en una mano sostiene una concha y la otra la apoya sobre el basamento sobre el que está sentada, sosteniendo así la cinta con la inscripción, *Terribile nome eius* (“Terrible es su nombre”). Entre ambas figuras, en el centro, un Hércules niño vestido con la piel de león y con el garrote en el suelo, sostiene sobre sus hombros dos orbes coronados por una cruz encima de los que está escrito *Oneri Par* (“Igual a su carga”). Sobre éste dos angelotes, uno de los cuales porta una pluma simulando que acaba de terminar de escribir, sostienen una filacteria con la inscripción laudatoria, *Dulce tuum CAROLI coelo gratissime Princeps / Et faustu, et felix Nomen et omen erit* (“Ese nombre tuyo de Carlos, oh príncipe el más grato al cielo, será tanto fausto y feliz nombre como profecía”).

Exposiciones: Madrid, 1994, nº 11; A Coruña, 2003-2004, pp. 57, y 91, nº 78.

Bibliografía: Paéz, 1966, vol I, nº 1710-2, p. 495; Madrid, 1993, nº 325, pp. 313-314; Carrete, Checa y Bozal, 1988, p. 267, fig. 349.



GC3. HERRERA “EL MOZO”, Francisco

Carlos II rey católico

Estampa calcográfica. Cobre, talla dulce

278 x 188

Portada de la obra de Fernando de la Torre Farfán: *Fiestas de la Sana Iglesia de Sevilla, al culto nuevamente concedido al Señor Rey San Fernando III de Castilla y León*, Sevilla, Viuda de Nicolás Rodríguez, 1671.

Firmada en la parte inferior derecha: *D. Fr. De Herrera F.*

Madrid, Biblioteca Nacional

Quizá uno de los más bellos y magistralmente ejecutados retratos grabados de Carlos II; no en vano, la ocasión así lo requería puesto que se trata de la portada de la importante obra escrita por Fernando de la Torre Farfán en ocasión de la canonización del rey Fernando III en 1671, obra que resulta imprescindible para la historia del grabado español, puesto que en su ilustración participaron algunos de los más grandes pintores del barroco español como Murillo y Valdés Leal; lo que también resulta de gran interés para conocer la faceta menos conocida de estos pintores bien como grabadores, bien como inventores de las composiciones a grabar.

La efigie del monarca niño con el Toisón de oro se representa en el centro de la composición dentro de un medallón formado por guirnaldas y hojas y sostenido en su parte baja por dos angelotes. Alrededor del medallón la inscripción: *Carolo II Hisp. Regi Eccles. Hispalensis DOC* (“A Carlos II Rey, la Iglesia Sevillana. A Dios, el mejor y el más grande”). Sobre el medallón con el retrato del rey varios angelotes sustentan una especie de altar con la inscripción *Hinc Auspicia* (“favorece a este”) y, sobre esta, una espada coronada es sostenida por una mano divina que aparece de entre las nubes. A ambos lados ángeles trompeteros aparecen entre las nubes.

Justo debajo del medallón con el rostro del rey un angelote sostiene una cinta con la inscripción *Concipe preteritos / Respublica mente triumphos* (“Concibe con mente república los pasados triunfos”). Más abajo otros dos angelotes, sentados sobre un basamento, sostienen el escudo real. A derecha e izquierda se observan dos figuras femeninas: la de la izquierda es la alegoría de la Religión representada con el libro en una mano y la cruz en la otra; a la derecha la personificación de la paz sosteniendo con una mano el cuerno de la abundancia del que surgen flores y frutos, mientras que con la otra sustenta una antorcha con la que enciende una hoguera para quemar una pila de elementos bélicos amontonados como un yelmo y algunas armas.

Se trata de uno de los más bellos retratos grabados de Carlos II y, a pesar de estar firmado por Francisco de Herrera “el Mozo”, se discute su autoría material, apuntándose la posibilidad de que únicamente fuese el inventor de la composición y la lámina fuese abierta por Matías de Arteaga, famoso grabador que había abierto otras de las láminas que ilustraban el libro de Farfán.

Exposiciones: Madrid, 1981-1982b, nº 289; Madrid, 1994, nº 12; Madrid-Roma, 2003-2004, nº 7.12.

Bibliografía: Páez, 1966, vol. I, nº. 1710-7, p. 496; Gallego, 1979, p. 215; Páez, 1982, tomo II, nº 1022, p. 14; García Vega, 1984, tomo I, p. 252, tomo II, nº 1794, p. 239, nº 2150, p. 312; Carrete, Checa y Bozal, 1988, pp. 358-359; González de Zárate, 1989, pp. 79-85; Madrid, 1993, nº. 324, p. 313.



GC4. LEONARDO I. F.

Frontispicio con retrato de Carlos II

Estampa calcográfica. Cobre, talla dulce

260 x 180

Portada de la obra de Antonio de Solís, *Historia de la conquista de México, población y progresos de la América septentrional conocida con el nombre de Nueva España*, Madrid, imprenta de Bernardo de Villa-Diego, 1684.

Firmado en la parte inferior del grabado: *Theod. Ardeman inv. IFLeonardo Sculp*

En la parte inferior del grabado un pedestal muy del gusto barroco profusamente adornado, presenta en su frente una lápida que contiene el título de la obra, el autor y el mecenas. Detrás, sobre un podio, se sitúan las figuras alegóricas de España y el Nuevo Mundo. *HISPANIA* (“España”) a la izquierda, identificada por una cinta sobre su cabeza y a los pies el águila con una filacteria en la que está escrito *RENOVABITUR* (“se renueva”). A la derecha, la figura medio desnuda y con una diadema de plumas de *NOVAHISPANIA* (“la Nueva España”) con el ave fénix envuelto en las llamas de una hoguera y con la inscripción *RENASCETUR* (“renace”) en una filacteria sobre él.

Ambas figuras sostienen un medallón profusamente decorado de hojas de palma y laurel que contiene el retrato de Carlos II en busto luciendo el Toisón de oro. Sobre el retrato se observan dos orbes bajo la misma corona como símbolo del poderío español en los dos mundos, y, sobre éstas, la inscripción *VTRAQUE VNVM* (“uno solo para una y otra”)

Como fondo de la estampa aparece una escenografía arquitectónica con una especie de puerta cóncava que da paso a un jardín del que se observan algunos árboles.

Bibliografía: Páez, 1982, Tomo II, nº 1191-2, p. 93 (ilustrado); Madrid, 1993, pp. 336-337, nº 354; García Vega, 1984, tomo II, p. 321, nº 2178.



GC5. COLLIN, Richard

Carlos II

Estampa calcográfica. Cobre, talla dulce

456 x 333

Bruselas, 1686

Madrid, Museo Municipal

Inscripciones: En la filacteria de la parte superior que aparece envuelta en la espada y bajo el globo terráqueo: *Parta Armis Pax svstinet Orbem* (“La paz, triunfo de las armas, sostiene el orbe”). En la cartela que hay en la parte inferior del retrato bajo el escudo real: *CAROLUS II. / DEI GRATIA, / HISPANIARUM, ET INDIARUM, / REX CATHOLICUS ETC. / Plus ultra citraque regens ex Omine Primi / CAROLUS in terris ille secundum erit / Huius hanc imaginem a se ad vivum et delineatam et incisam eius to orbe / terrarum diffusa Maiestati cum demississimo cultu deferebat: R. Collin chal / cographus Regis* (“Reinante más allá y más adentro por destino del primero el segundo Carlos en las tierras será de quién esta imagen del vivo dibujada y grabada Su Majestad, extendida por todo el orbe de las tierras con rendidísimo culto ofrecía R. Collin, calcógrafo del Rey”). Abajo del todo: *Richard Collin chalcographus Regis Sculpsit Bruxellae aº 1686 / Cum gratia et privilegio* (“Richard Collin calcógrafo del Rey lo talló en Bruselas el año 1686. Con gracia y privilegio”).

En este bello grabado el rey Carlos II aparece representado de tres cuartos con rostro enérgico y digno que nos intenta transmitir la idea de un rey victorioso, vestido con rica armadura y espada. Va cubierto con manto de armiño sobre el que pende el Toisón de oro de lujosa y amplia cadena que le cae sobre los hombros. El rey vuelve la cabeza hacia su derecha con gesto digno y apoya las manos en las caderas en actitud gallarda. Al cuello luce corbatín de encaje muy del gusto francés. El retrato, en medallón ovalado, aparece rodeado de una orla de hojas de palma, bajo la que se encuentra el escudo real. En la parte superior se observan una espada y un cetro cruzados en cuyo vértice se coloca el globo terráqueo entre ramas de olivo y sobre éste, una serpiente se muerde la cola formando un círculo o corona; entrelazada con el cetro y la espada se observa una cinta con una inscripción que hace clara referencia a que la paz, conseguida a través de las armas, es la que actúa como sustento del mundo. A ambos lados sendos angelotes sostiene asimismo un manto de armiño que sirve de fondo a todo el retrato.

En la parte inferior, a izquierda y derecha, se observan dos leones que apoyan una de sus garras sobre sendos medallones con emblemas: en el de la izquierda aparecen las columnas de Hércules con la inscripción alrededor: *Plus ultra citraque* (“Más allá y más acá”); y en el de la izquierda se observa un sol cuyos rayos irradian directamente sobre una determinada zona del globo terráqueo y con la inscripción: *Hispanias Quocumq Videt Sol Aspicit Arcps* (“Allá donde mira el Sol, archivigilante, ve las Españas”). Es decir, alusivos a la extensión de los dominios de la Monarquía Hispánica.

Exposiciones: Roma 1991-1992b, nº 11; Madrid, 1994, nº 13; Madrid-Roma, 2003-2004, nº 7.14.

Bibliografía: Páez, tomo I, 1966, pp. 498-499, nº 1710-21; Aguerri y Salas, 1989, vol I, pp. 94-95, nº 49-1; Madrid, 1993, p. 311-312, nº 322.



GC6. CAUSE, Henrikus

Carlos II

Estampa calcográfica. Cobre, talla dulce

175 x 120

Postportada de la obra de Juan de Espínola *Testamento político del Cardenal Duque de Richelieu primer ministro de Francia en el Reinado de Luis XIII*, Madrid, 1696, Juan García Infanzón

Retrato altamente alegórico del rey Carlos II, en busto de frente con la cabeza un poco ladeada hacia la derecha, corbata de encaje a la francesa y Toisón de oro. El retrato está inscrito en un medallón ovalado formado por hojas de laurel, roble y palma y enmarcado por las columnas con el lema *PLVS VLTRA*. En la parte superior del medallón se enrolla una filacteria con la inscripción *QVAM MAYOR VIRTVS PROCESARIT*.

El retrato se apoya sobre un pedestal cubierto por una piel de león, saliendo de debajo los atributos de la realeza: cetro, cruz y rayos. En el pedestal se puede leer *CAROLVS II HISPANIAR, INDIAR, ET REX CATHOLIC*.

En el suelo se acumulan multitud de objetos con un claro valor simbólico como la maza de Hércules, el escudo real, la bengala, una horca, una máscara de teatro, las tres coronas (la real, la imperial y la de la Indias), el espejo, atributo de la Prudencia, la balanza de la Justicia, el cuerno de la abundancia, una espada, una serpiente, la maqueta de una ciudad, etc.

Abajo, a la izquierda la firma, *Henrikus Cause Sculp*

Bibliografía: García Vega, 1984, tomo I, p. 253, fig. 473, tomo II, P. 287, nº 2030.



GC7. ANÓNIMO

Carlos II

Estampa calcográfica. Cobre, talla dulce

175 x 133

Madrid, Biblioteca Nacional

Ilustración de la obra de Francisco Isidoro de Alva, *Questio Regio-Iuridica num summus Pontifex romanus stante coronae Lusitanae*, Compluti, 1666.

El joven rey de pie, de cuerpo entero en gallarda postura con las piernas cruzadas, una mano apoyando sobre la cadera y la otra sobre un bastón. Viste armadura y mira el busto de su antepasado, el emperador Carlos V que aparece coronado de laurel sobre un pedestal a la derecha de la estampa con un cortinaje detrás. Bajo el busto, aparece el águila imperial con el cetro y abrazando una bola del mundo entre sus garras. En el frente del pedestal se representan lo que parecen trofeos de guerra.

Sobre la cabeza de Carlos II dos angelotes sostienen un aparatoso yelmo empenachado y el escudo real. Al fondo de la estampa se observa un paisaje montañoso con tropas frente a unas fortificaciones. Al pie del grabado la inscripción: *CAROLVS II CAROLVM V suscitans* (“Carlos II encumbra a Carlos V”).

Esta imagen parece inspirada directamente por otra, grabada por Pedro Perret que representa al infante Carlos de Austria, hermano de Felipe IV, en la misma actitud contemplando en este caso, un retrato de su bisabuelo, Carlos V, cuya vida ejemplar en la virtud ha de servirle de guía en la suya propia.

Parece evidente la intención del grabado de equiparar a Carlos II con el otro Carlos de la dinastía austriaca, su glorioso antepasado, el emperador Carlos V.

Bibliografía: Paéz, 1966, vol I, p. 495, nº 1710-1; Madrid, 1993, nº 263, pp. 260-261.



GC8. FUBERTI, Franc

Carlos II toma posesión del Trono de España

Estampa calcográfica. Cobre, talla dulce

795 x 515

Ilustración del Almanaque real de 1673

París, Biblioteca Nacional de Francia

Bella estampa dividida en dos mitades. En la parte superior, sobre un entablamento con pilastras que le sirven de base, se desarrolla la escena principal en la que el joven rey Carlos II, a caballo, vestido de armadura y con la bengala en alto, obliga a su caballo a realizar una *levade* para colocarlo en posición de corveta, dispuesto para suceder en el trono a sus antepasados. Enfrente de él, una figura alegórica femenina con corona, cetro y manto de armiño que representa la Corona de España, está sentada en un trono colocado sobre unas gradas y flanqueado por un león. A su lado la alegoría de la prudencia levanta su espejo cuya proyección incide directamente en la figura del joven monarca. Otra figura femenina que lleva una flor en la mano, sujeta con la otra las riendas del caballo del rey para conducirlo hacia al trono. Detrás del rey otro personaje le sostiene el casco y la espada.

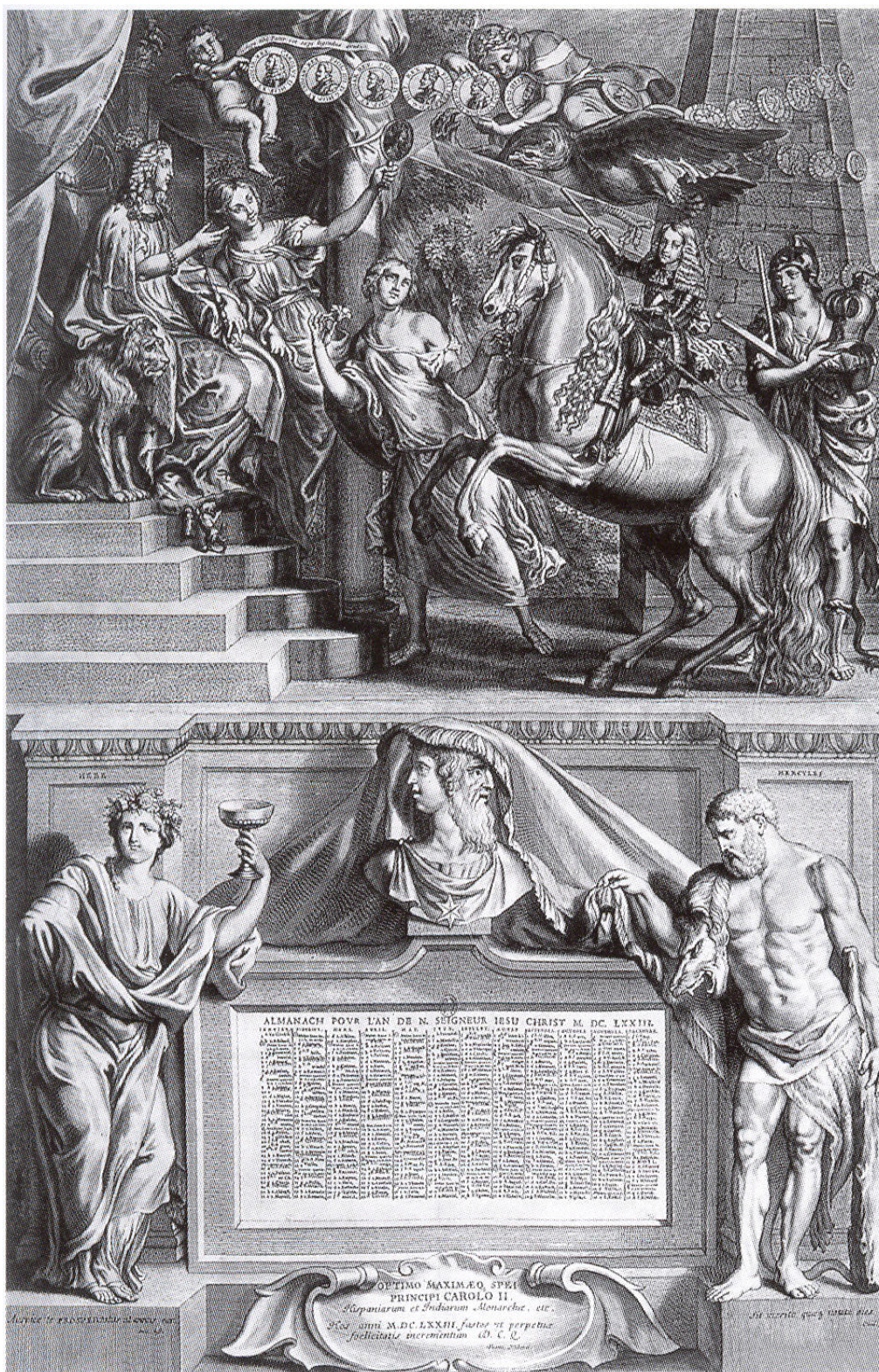
Sobre la cabeza de Carlos II, sobrevuela el águila bicéfala que lleva en su lomo una figura femenina que se abraza a unos medallones con los bustos de los antepasados del monarca, sostenidos en su extremo por un angelote con una filacteria.

El fondo es arquitectónico con una especie de pirámide similar a la de Cayo Cestio, alrededor de la que se enrollan más medallones con antepasados.

En la parte inferior del retrato, delante de las pilastras observamos las representaciones de Hera y Hercules (con la clava y la piel de león) sobre un pequeño podium, identificadas por unos letreros que hay sobre sus cabezas. Entre ambos, está el almanaque coronado por un busto con la representación de Jano, el dios de las dos caras, una joven y otra vieja.

Exposiciones: Madrid-Roma, 2003-2004, nº 5.12

Bibliografía: Sancho, 2002, p. 40 y 45, nota 27; Madrid-Roma, 2003-2004, pp. 85 y 223



GC9. VILLAFRANCA, Pedro de
Juan José de Austria Sosteniendo la Monarquía

Estampa Calcográfica. Cobre, talla dulce

246 x 170

Ilustración de la obra de Pedro González de Salcedo, *De Lege Política eiusque naturali executione et obligatione tam inter laicos quam eclesiástico ratione boni communis*, Madrid, 1678.

Madrid, Biblioteca Nacional

Interesantísima estampa que representa a dos de las figuras claves del reinado, por un lado el propio rey Carlos II encerrado en un orbe rodeado de figuras simbólicas y por otra, a su hermanastro Don Juan José de Austria que arrodillado simula sostener sobre sus hombros el peso del globo terráqueo.

El rey Carlos II es representado de pie, vestido de armadura portando en alto una espada con la inscripción *Regis officium* (“oficio de rey”) grabada en la hoja, mientras que con la otra mano sujeta la capa que le cubre. A ambos lados del rey dos geniecillos voladores sostienen sendas cintas con las inscripciones *Libertate Servus* (“esclavo en la libertad”), el de la derecha y *Servitute ingenuus* (“libre en la esclavitud”) el de la izquierda. En la parte superior, sobre la cabeza de Carlos II otra cinta contiene la inscripción *Utrumque magnum* (“grande en lo uno y en lo otro”). A ambos lados, sobre los angelotes observamos a la derecha una corona atravesada por un cetro dentro de un círculo con la media luna y alrededor la inscripción, *UT PRAESSET NOCTI* (“para que esté de noche”). A la izquierda el escudo papal, las llaves cruzadas bajo la tiara, está rodeado de la inscripción *UT PRAESSET DIEI* (“para que esté de día”). En la parte inferior de la esfera, a los pies del monarca se amontonan numerosos objetos simbólicos como un arcabuz, un fascis, el cayado de Asclepios, un yelmo, un tambor, varias lanzas, una bandera, un libro, un cañón, un arado y lo que parece una trompeta; y abajo la inscripción *utrequiescat Athlas* (“para que descansa Atlas”).

En la parte inferior del grabado, Don Juan José de Austria aparece arrodillado apoyando su rodilla derecha sobre la obra *De lege Política* y cual Atlante sostiene el firmamento sobre su espalda.

El grabado está firmado en la esquina inferior derecha sobre una piedra de la siguiente manera, *P. Villafranca ft. 1678*. El fondo es de paisaje con unas colinas en la lejanía.

Exposiciones: Roma 1991-1992b, nº 44; Madrid-Roma, 2003-2004, nº 7.20, p. 275; A Coruña, 2003-2004, nº 13.

Bibliografía: Páez, 1966, vol I, nº 1710-13, p. 32 y 732-15, p. 225; Gallego, 1979, p. 176; Páez, 1983, tomo III, nº 2252-73, p. 263; Carrete, Checa, Bozal, 1988, p. 268; Madrid, 1993, nº 340, pp. 326-327; Madrid-Roma, 2003-2004, pp. 264 y 275.



GC10. HOOGHE, Romain de

Apoteosis de Carlos II

Datos técnicos desconocidos

Bellísimo grabado que nos presenta a un majestuoso e idealizado Carlos II en gallarda actitud vestido con loriga, casi como un general romano, con la espada en alto y cubierto por un magnífico manto. Está rodeado de figuras alegóricas entre las que podemos distinguir con claridad a la Justicia, junto a otras dos personificaciones de identificación más compleja (tal vez la Majestad y la Caridad o Humildad). Estás últimas delante de un enorme globo terráqueo que permite observar perfectamente la silueta de América, y detrás de las cuales se yergue un estandarte con un emblema y la corona en su parte superior. Detrás del rey una alegoría de la Prudencia con el espejo y lo que parece la representación de Heracles que porta sobre sus hombros las columnas con el lema *Plus Ultra*. En esa parte derecha sirve como fondo arquitectónico un arco de triunfo romano del que tan sólo podemos adivinar parte de un arco y el entablamento en el que se lee *Hispa Invict Monar*. En el ático el escudo real y bajo el texto, unos medallones con retratos de perfil y entre ambos la representación en relieve de una batalla.

En la parte superior del grabado entre nubes se observa dos personajes semidesnudos, uno coronado de laurel y el otro con corona; entre ambos el águila imperial. Se trata casi con toda seguridad de Carlos V y, o bien Felipe II, es decir, los grandes referentes dinásticos; o bien su padre Felipe IV.

En la esquina inferior derecha dos imponentes leones sobre una piedra que contiene la firma del grabador. En el lado opuesto una representación de Neptuno y junto a él dos personajes que surgen de las aguas portan lo que parece el cuerno de la abundancia que derrama frutos.

Bajo Carlos II, en el basamento sobre el que se desarrolla la escena, hay una representación de uno de los trabajos de Heracles que se puede identificar con el episodio del rebaño de Gerión, monstruo de tres cuerpos; y vemos a Heracles en el momento de dar muerte al engendro, hijo de Crisaor, nacido de la gorgona Medusa y de Calírroe.

En el fondo del grabado, en menor tamaño y entre el globo terráqueo y Carlos II, se observan tres figuras con diferentes tocados y portando una el caduceo, otra lo que parece una horca y la tercera un saco lleno de riquezas y que quizá sean alegorías de Europa, Asia y América.

Exposiciones: Madrid, 1994, nº 14

Bibliografía: Madrid, 1994, p. 101, nº 14



GC11. HARREWYN, Jacobus

Desposorios de Carlos II y Mariana de Neoburgo en 1689

Estampa calcográfica. Cobre, talla dulce

220 x 163

Ilustración de la obra de François-Didier de Sevin, *Epithalamium Charitatis Caroli II. Indiarum et Hispaniarum Regis nec non Mariae Annae Serenissimae Principis Bavaro-Neoburgicae Indiarum et Hispaniarum regina*. Antuerpiae, Typis H. I. Verdussen, hacia 1700.

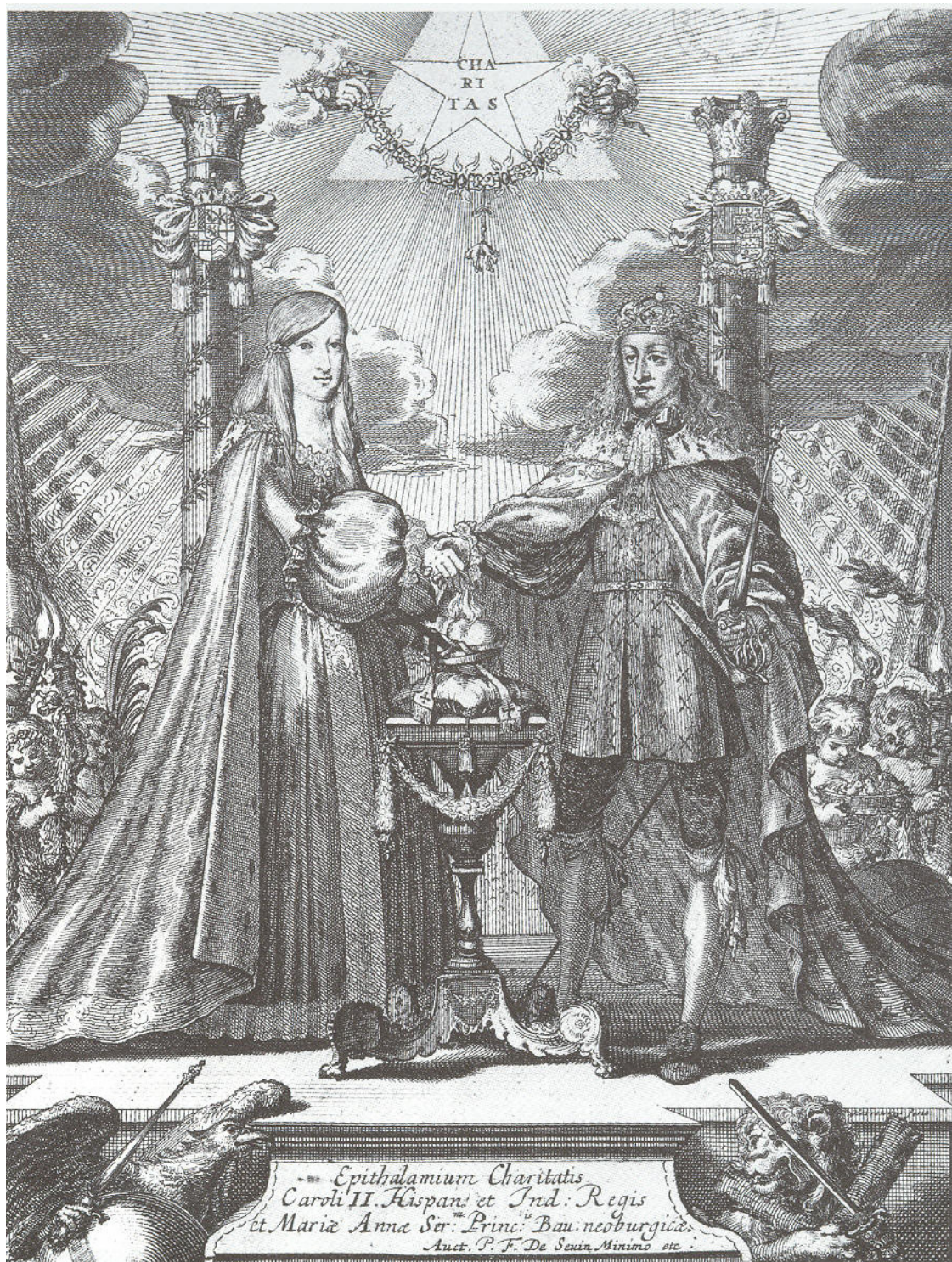
Aparecen el rey Carlos II vestido con manto, corona y cetro, y a su lado la reina Mariana de Neoburgo, ambos unen su mano derecha sobre dos corazones llameantes junto a una cruz entrelazados por una estola y apoyados sobre un cojín, todo ello sostenido a su vez por una especie de mesita a modo de pedestal muy decorada. A espaldas de los reyes sendas columnas con los escudos de la Monarquía Hispánica y el de Baviera. Abajo, tras los reyes, varios angelotes portan símbolos del amor y la pureza como una cesta con pichones, palmas, antorchas, guirnaldas, etc. Justo a los pies de Carlos II se observa el orbe rematado por la cruz.

En la parte inferior de la estampa, en la parte baja del pedestal en que se encuentran los reyes, aparecen a un lado el león con la espada y la cruz y al otro el águila imperial con el cetro y el orbe. Entre ambos la inscripción, *Epithalamium Charitatis Caroli II Hispan: et Indian Regis et Mariae Annae Serm: Princis: Bau: neoburgicae Indiarum et Hispaniarum regina. Auct. P. F. De Sevin Minimo etc.*

En el filo del pedestal, a la derecha, sobre el león, está la firma: *Harrewyn fecit*.

En la parte superior del grabado el triángulo divino enmarca una estrella de cinco puntas con la palabra *CHARITAS*, flanqueado por dos manos celestiales que sostienen un rico collar del que pende el Toisón de oro, irradia los rayos celestes que inciden sobre los reyes y los angelotes situados tras ellos (Dios bendice esa sagrada unión).

Bibliografía: Paéz, 1966, vol I, nº 1710-42, p. 501; Madrid, 1993, nº 338, p. 325.



GC12. OGANDO, Francisco?

Carlos II

Estampa calcográfica. Cobre, talla dulce

195 x 275

Ilustración de la obra de fray Antonio Rodríguez Feijoo *Catholicum Mysticae dei civitatis praesidium*, Salamanca, 1700

Madrid, Biblioteca Nacional

Se trata de un curioso grabado en el que se representa a Carlos II y a su esposa, Maria Ana de Neoburgo. Entre ambos y en el centro de la composición, se observa sentado al Papa Inocencio XII. Hay varias inscripciones de citas bíblicas, algunas de ellas de compleja lectura.

En la parte inferior izquierda aparece un animal monstruoso portando una filacteria en sus fauces con la inscripción *Ascende cito et libera nos ... que Praesidium.....*. A la derecha, de unas rostros sale otra filacteria con una inscripción ilegible en su parte inicial que dice *...eius? est nobis in traductionem cogitationum nostrarum? Aliquando anima defiquiebant traductione. Sap 2 et 17*. En el medio de ambas figuras, un monje arrodillado sostiene un libro del que parece surgir otra cinta con la inscripción muy compleja de leer. Justo al lado del monje se encuentra la firma del grabador prácticamente ilegible: *Fran Ogando Q in fecit?*.

En la parte superior del grabado se observa a la derecha a Sor María Jesús de Agreda, ante la visión de la ciudad celestial. Está arrodillada frente a la Inmaculada que aparece rodeada de un halo y con la media luna, encima de un templo que flota sobre unas nubes. De la inmaculada surgen dos filacterias con inscripciones que parecen inspirar a la Santa que están en actitud de escribir.

Bibliografía: Páez, 1982, tomo II, nº 1523, p. 308.

GC13. VILLAFRANCA, Pedro de

Mariana de Austria entrega la corona a Carlos II

Estampa calcográfica. Cobre, talla dulce

175 x 120

Ilustración de la obra de Francisco Ramos del Manzano, *Reinados de menor edad y de grandes reyes*, Madrid, por Francisco Sanz en la Imprenta del Reino, 1672.

Madrid, Biblioteca Nacional

Significativa estampa en la que aparecen representados el rey Carlos II niño y su madre, la regente, Doña Mariana de Austria. Ambos se encuentran sentados, el uno frente al otro, en un espacio enmarcado a ambos lados y en la parte superior por un cortinaje. La regente sostiene en alto con su mano derecha la corona real en ademán de entregársela a su hijo, el rey niño. En la parte superior, sobre las cabezas de ambos, se observan dos cuadros, uno con la Inmaculada bajo el que se lee *PATRONA HISPANIAE* (“patrona de España”), y el otro con una custodia con la inscripción *PATROCINIUM AUSTRIACUM* (“patrocinio Austriaco”). Entre medias una especie de cartela lleva escrito *SPES CAROLI* (“esperanza de Carlos”).

En la parte inferior del grabado se puede leer *VIDETE REGEM IN DIADEMATE QUO CORONAVIT EUM MATER SUA*. Y firmado, *Petrus Villafranca Sculptor Regius. Sculpsit Matriti 1672*.

Exposiciones: Madrid-Roma, 2003-2004, nº 7.9

Bibliografía: Páez, 1966, vol I, nº 1710-10, p. 32; Gallego, 1979, p. 176; Páez, 1983, Tomo III, nº 2252-63, p. 262; Carrete, Checa, Bozal, 1988, p. 267; Madrid, 1993, nº 345, pp. 329-330; Rodríguez de Ceballos, 2000, p. 100.



GC14. OBREGÓN, Pedro

Carlos II con su madre, Doña Mariana de Austria

Estampa calcográfica Cobre talla dulce

180 x 130

Ilustración de la Obra *Nudrición Real*, por Pedro Gonçalez de Salcedo, Madrid, 1671.

Madrid, Museo Municipal

El grabado aparece dividido en dos recuadros. En el inferior el rey Carlos II sentado frente a su madre la regente Doña Mariana de Austria, también sentada, que sostiene con la mano derecha una cartela con la inscripción *TEMOR a DIOS Reverencia a los Padres: Amor a los Vasallos*, que el rey niño hace ademán de recibir con su mano derecha extendida. Bajo ellos se puede leer *NUDRICION REAL A LA REINA N. S^a*. Toda la escena enmarcada por un cortinaje.

En el recuadro superior se observa la fachada principal del Alcázar de Madrid, no el edificio de la Descalzas Reales como se ha afirmado en alguna ocasión, iluminada por los rayos del Sol que lleva inscrito en su interior la palabra *GEHOVÁ*. Hacia él vuela un águila coronada que sostiene en su pico una cinta con la inscripción *UNISOLI* (“al Sol uno) y lleva entre las garras a su cría también coronada. Debajo del edificio se lee el nombre del grabador *P.^o de Obregón F. Et Scu.* y la frase bíblica *CONFIDIT, IN EA COR VIRI SUI Proverb*, (31, 12).

Bibliografía: Paéz, 1966, tomo I, nº 1710-8, p. 496; Id., 1892, tomo II, nº 1520-2, p. 308; Gallego, 1979, pp. 179-180; Carrete, de Diego, Vega, 1985, vol I, 1985, nº 111-1, p. 313; Rodríguez de Ceballos, 2000, p. 100.



GC15. OROZCO, Marcos

Contratación de Indias

Estampa calcográfica. Cobre, talla dulce

275 x 185

Portada de la obra de José Veitia Linaje, *Norte de la contratación de las Indias Occidentales*, Sevilla, 1671. Juan Francisco de Blas, Impresor Mayor.

Madrid, Biblioteca Nacional

El grabado se configura con una estructura de portada arquitectónica cuyo basamento es una especie de gran cartela que contiene el título de la obra así como la dedicatoria al Conde de Peñaranda y sus escudos. En la parte inferior izquierda aparece el nombre del grabador, *Marcus de Ororozco*, y en la derecha su cargo, *Presbyter Sculp^t*, y la fecha de 1671.

Justo por encima se configura una arquitectura con cuatro columnas corintias que sostienen un entablamento y que dejan en la parte central un hueco de mayor tamaño, a manera de retablo. En los intercolumnios se representan a dos figuras claves en la historia del continente americano, identificados por el letrero que tienen sobre sus cabezas; a la izquierda vemos al descubridor de América, Colón, colocado sobre un pequeño pedestal o peana con la inscripción *Ferendum et sperandum*; y a la derecha, el principal artífice de la conquista, Hernán Cortés, en cuya peana se puede leer *Labor omnia vincit*. Ambos están representados como generales, con armadura, cinta, bastón de mando y portando el sombrero en la mano.

Las columnas interiores llevan enrolladas cada una de ellas una filacteria con la inscripción *Plus Ultra*, respectivamente, en clara alusión a las míticas columnas de Herakles que se convirtieron en emblema del escudo real.

En el vano central se configura una compleja escena naval con multitud de citas bíblicas colocadas en filacterias. En primer término vemos una playa que aparece sembrada de cañones y mosquetones. A la derecha un edificio del que parece surgir la filacteria con la inscripción *Et cum negotiatione multiplicatur Fortitudo Ezach. C. 28. 4*. A la derecha, tirado en la playa, un libro lleva inscrito en su lomo *ord. dela cont*, y de él parece surgir hacia arriba la cinta con la inscripción *Ex libris arma, et armorum tuta. Panari lib. 4*. En la parte inferior, al pie de las columnas, se puede leer *Omnes naves maris, et naute earum fuerunt in populo negotiationis tuae. Ezech. C. 27. 3*. Más allá de la playa observamos dos embarcaciones con la embarcación de una de ellas que, remando, se acerca hasta la orilla. En la nave que hay más al fondo un hombre está de pie sobre su cubierta con los brazos extendidos portando algo en cada una de sus manos difícil de identificar, quizá una copa y un pequeño cofre; sobre su cabeza la inscripción *Hispalis in ventio* y sobre el casco del barco *Et his polis airtio*. En la parte superior de la escena, un círculo rompe el entablamento, dentro del que aparece sentada una figura alegórica de América con un fondo de montañas que, abriendo un cofre, derrama sus riquezas sobre la embarcación que hay debajo. Alrededor suyo varias filacterias con inscripciones: De su boca parecen salir la que dice *Novus tibi serviet orbis* en sentido

ascendente y en sentido descendente y al revés, la que pone *Facta est quasi navis institoris & Prov. C. 35. 54*; la tercera cinta sale del edificio que hay en la costa y sube hasta la figura con la inscripción *Impletaes, et glorificatanimis in corde maris. Ezach. C. 27.3*.

Encima del entablamento vemos la representación de los Reyes Católicos sentados a la izquierda y en el lado opuesto el joven rey Carlos II y su madre, la regente Doña Mariana de Austria; en medio de ambos grupos pende el escudo real rodeado del collar con el Toisón de oro de un cordón sostenido por el cortinaje que hay al fondo. Sobre la cabeza de cada personaje, una inscripción con su nombre identifica a cada uno de ellos. Tanto el rey Fernando como el pequeño Carlos II son representados con el cetro y la espada. Pero además Fernando el Católico porta en una de sus manos un memorial enrollado, mientras que en el caso de Carlos II, el papel lo lleva su madre, en alusión a su condición de legítima gobernante como regente, en nombre de su hijo, hasta que éste alcanzase la mayoría de edad. En las gradas sobre las que se colocan los Reyes Católicos vemos la inscripción *Non solum armis* y en las que corresponden a Carlos II y Mariana de Austria pone *Talitutrice Justitia & eafimatur solium. Pr. 16. 12*.

Exposiciones: Madrid, 1981-1982b, nº 288; Sevilla, 1995, nº 86.

Bibliografía: García Vega, 1984, tomo I p. 252, fig. 638, tomo II nº 2279, p. 342; Madrid, 1993, nº 355, pp. 337-338.



GC16. HARREWYN, Jacobus, sobre composición de GYSE, P.

Alegoría de la inspiración divina de Carlos II

Estampa calcográfica. Cobre, talla dulce

240 x 173

Ilustración de la obra de François-Didier de Sevin, *Pindus Charitatis sive horae subsecivae*, Charitopoli (Charité-sur-Loire), Typis Basilicis, Bruselas, 1700.

Se representa al Carlos II de perfil, con el rostro idealizado, cargado de dignidad y presteza, vestido de armadura y cubierto con túnica; sobre los hombros luce el Toisón de oro pendiendo de lujosa cadena, aparece coronado y portando el cetro, con su pierna derecha pisa un cetro coronado por la media luna. El rey está sentado en un trono flanqueado por dos majestuosos leones que portan sendos escudos y, más arriba, también dos águilas acompañan al rey; es decir, los dos animales emblemáticos de la Casa de Austria. Sobre el trono, en lo alto, se observa una estrella de cinco puntas bajo la que hay una cinta con la inscripción, *PLVS VLTRA*. El rey alza la cabeza para mirar al cielo, en el que se encuentra el cordero místico que irradia los rayos que recibe directamente Carlos II.

A los pies del trono, a uno y otro lado, varios leones más pequeños podrían simbolizar las provincias flamencas y, a su lado, se observan varios infieles cautivos, quizá turcos.

En los escalones que hay delante del trono del rey, aparece una espada árabe y, sobre una especie de cojín, una corona y una palma. En el extremo opuesto, delante del rey, una figura femenina vestida con túnica representa una curiosa alegoría de la Iglesia, figurada como una especie de Palas Atenea con casco sobre el que está el triángulo místico, portando escudo en el que figuran los símbolos de la pasión y sosteniendo un estandarte coronado por un crismón. Al fondo de la composición, se observa un paisaje con una ciudad amurallada de la que sobresale una gran construcción circular.

La estampa está firmada en la parte inferior del grabado: *P. Gyse Pinxit. Harrewijn Fecit.*

Exposiciones: Madrid- Roma, 2003-2004, nº 7.15.

Bibliografía: Paéz, 1966, vol I, nº 1710-41, p. 501; Madrid, 1993, nº 326, p. 314.



GC17. HARREWYN, Jacobus

Carlos II como señor de Flandes

Estampa calcográfica. Cobre, talla dulce

285 x 185

Portada de la obra *El lustre y la gloria del Ducado de Brabante demostrado por la historia genealógica de sus príncipes soberanos y enriquecido con el tesoro de los privilegios, ordenanzas y reglamentos jurídicos, políticos y económicos de las villa de Brusselas. Dedicado al Rey nuestro señor por las Nueve Naciones que componen el Tercero Miembros della*, Bruselas, 1699.

Este grabado es uno de los dos que, para esta obra, realizó el grabador Harrewyn. En la parte superior observamos al rey Carlos II majestuosamente representado sentado en el trono bajo un dosel y flanqueado de sendos leones, vestido de armadura, con el Toisón de oro, corona y el cetro en la mano, mientras recibe el homenaje de la villa de Bruselas que, personificada en una mujer arrodillada ante él, le hace entrega de un pergamino. Detrás, dos figuras femeninas portan los escudos de las provincias flamencas y las imágenes de los santos de los gremios de la ciudad de Bruselas respectivamente. A la izquierda se encuentran las figuraciones de la Sabiduría y el Tiempo, y a la derecha la representación del pecado de la Ira y tal vez la alegoría de la Herejía, que parecen ser repelidos desde unas nubes por la Justicia.

En el centro de la página, a ambos lados del título y la dedicatoria, se encuentran dos figuras alegóricas femeninas con los escudos de España y Bruselas. En la parte inferior de la estampa que actúa como pedestal, escudos de provincias flamencas que rodean al del león de Brabante que está en el centro.

En la esquina inferior derecha, la firma del grabador *J. Harrewyn inv. Et fecit, 1699.*

Bibliografía: Paéz, 1966, vol I, nº 1710-29; Madrid, 1993, nº 368, p. 348.



GC18. HARREWYN, Jacobus

Carlos II recibe a los oficiales públicos de la villa de Bruselas

Estampa calcográfica. Cobre, talla dulce

285 x 183

1699

Portada de la obra *El lustre y la gloria del Ducado de Brabante demostrado por la historia genealógica de sus príncipes soberanos y enriquecido con el tesoro de los privilegios, ordenanzas y reglamentos jurídicos, políticos y económicos de las villa de Brusselas. Dedicado al Rey nuestro señor por las Nueve Naciones que componen el Tercero Miembros della*, Bruselas, 1699.

Es la otra magnífica estampa que representa al rey Carlos II, y que ilustra el mencionado libro. Concretamente este grabado representa la audiencia concedida por Carlos II a los comisarios o deanes que componían las nueve naciones y el “tercer miembro” de la ciudad de Bruselas, es decir, los representantes de los oficios públicos de la villa.

Carlos II aparece sentado de manera majestuosa en un trono bajo dosel y flanqueado a sus pies por sendos leones. Está vestido con armadura y porta cetro y corona, mientras una amplia capa le envuelve. A ambos lados del rey, las figuras alegóricas de la Fe y la Justicia. El trono está colocado sobre unas elevadas gradas. En la parte inferior varios personajes vestidos de negro y con peluca portan en la mano la efigie de su respectivo patrón.

Toda la estampa está concebida con una perspectiva muy alta, es decir, es como si nos situase a la altura de la visión del monarca.

En la esquina inferior izquierda la firma del grabador, *J. Harrewyn invt. del et fecit.*

Exposiciones: A Coruña, 2003-2004, nº 11, pp. 15-16.

Bibliografía: Páez, 1966, vol I, nº 1710-30, p. 500; Madrid, 1993, nº 368, p. 348.



GC19. DE HOOGHE, Romeyn

Carlos II cede su carroza a un viático

Estampa calcográfica. Cobre, talla dulce

324 x 417

Madrid, Museo Municipal

La estampa representa al rey Carlos II que de manera muy teatral y aparatosa, arrodillado entre una multitud, cede su carroza a un sacerdote de la iglesia de San Martín que porta el viático. En el cielo, se abre una gloria con la representación alegórica de la Iglesia y su estrecha relación con la monarquía católica que es su defensora. Al otro lado, dos figuras muestran una especie de medallón, dentro del cual figura la escena del primigenio acto devocional del conde Rodolfo para con la Sagrada Forma, origen y base de la peculiar relación de los Austrias con el Santísimo Sacramento, que se convirtió en una de las señas más importantes de identidad dinástica. No en vano, justo debajo, un angelote volador sostiene una filacteria con el texto *Mairoum exemplo*.

Sirve de fondo de la escena una vista de Madrid y el Alcázar desde el puente de Segovia.

Exposiciones: Roma 1991-1992b, nº 14; Madrid-Roma, 2003-2004, nº 7.13.

Bibliografía: Aguerri y Salas, 1989, nº 114, p. 150; Madrid, 1993, nº 351, p. 334; Alvarez-Ossorio, 1996, pp. 29-57; Rodríguez de Ceballos, 2000, p. 100; Madrid-Roma, 2003-2004, pp. 264 y 271.



Conclusión

No resulta sencillo concluir un trabajo al que se ha dedicado tanto tiempo, porque a uno siempre le parece que pueden quedar cosas interesantes por decir. Aún así intentaremos realizar un esfuerzo de síntesis para ofrecer las principales novedades que aporta esta tesis. En este sentido podríamos realizar una división virtual entre conclusiones generales y conclusiones particulares. Entre las primeras quizá podríamos afirmar que la mayor aportación que hacemos, es la de la visión global y sistemática del retrato de Estado, aparato, oficial, de representación o como quiera llamársele, durante el reinado de Carlos II, en el que se incluyen todos los personajes de la familia real. Esto ofrece un panorama que permite contar con una amplia perspectiva, para valorar en su justa medida el valor y función de la representación real, así como los cambios operados en la misma. Una cosa parece haber quedado clara después de estas páginas: El retrato de un rey era algo mucho más que un simple objeto artístico, su valor trascendía el puramente pictórico, escultórico o inciso para insertarse en las concepciones que, acerca de la persona del rey, la majestad real, el poder, etc., eran comúnmente aceptadas por las gentes de la época. Dentro de esas ideas, el retrato del rey se usaba, era utilizado, tenía una función muy concreta y reglada en el marco de las estrategias político-propagandísticas.

Como en ya tantas ocasiones hemos dicho, el reinado de Carlos II supone un cambio constante en muchos ámbitos; en lo político, social y económico, entre lo que se incluye todo lo referido a la representación real. Cambio que podemos observar a lo largo de toda su vida con el surgimiento de nuevas (estrategias representativas) tipologías retratísticas al socaire de las necesidades político-propagandísticas motivadas, en gran medida, por las especiales y únicas circunstancias históricas que se vivieron. Lo vemos desde su más tierna infancia durante la regencia con los retratos dobles, iconografía inusual en la tradición retratística de la Casa de Austria, así como los retratos individuales con aparición expresa de los signos de poder monárquico, ciertamente extraños en la representación de los monarcas de la dinastía. Continúa durante su adolescencia con unos retratos (la serie del Salón de los Espejos) en los que el contenido simbólico es verdaderamente explícito, cosa que en modo alguno había sucedido en reinados anteriores. Y lo seguimos viendo al final del reinado con la utilización de la alegoría, lo cual, de nuevo, resulta infrecuente. Es decir, el reinado de Carlos II supone un punto de inflexión en lo que a la representación regia se refiere, ensayándose nuevas tipologías basadas, claro está, en experiencias anteriores. Esto creó una riqueza iconográfica carente en reinados anteriores en los que el género había llegado a un agotamiento generacional. Pero curiosamente, al contrario que en reinados anteriores en los que contamos con gran multitud de retratos de todos los miembros de la familia real, ahora dicha riqueza iconográfica se centra en las dos personas para las que hubo que articular, al socaire de las necesidades de índole histórico-político, nuevos y especiales modelos representativos que dieran respuesta concreta a dichas necesidades

Puesto que parecía evidente que se produce un cambio sustancial en el modo de representar al rey, se hacía necesario profundizar en las motivaciones que determinaron tal cambio y el consiguiente surgimiento de nuevas iconografías retratísticas, para poder llegar a un grado de explicación si no seguro al cien por cien, al menos plausible y razonable. A ello nos hemos dedicado, intentando ofrecer razonamientos acordes con las diversas y especiales situaciones histórico-políticas por las que se atravesaba y teniendo siempre muy en cuenta que el retrato del rey era un instrumento que se utilizaba con una función práctica cuya importancia sobrepasaba los límites de la estética. Afirmación que creemos fundamental a la hora de intentar comprender el valor que se le concedía a ciertos objetos artísticos en las concepciones mentales de la época.

En algunos momentos esta tesis supone una reelaboración o reinterpretación de muchas cuestiones que eran ya conocidas pero que habían sido tratadas de manera muy dispersa y desde perspectivas diferentes o incompletas. En otros casos, la profundización en la investigación, nos ha permitido sacar a la luz y reflexionar sobre argumentos que en ocasiones habían sido apuntados pero de manera muy sucinta y superficial, para los que hemos intentado ofrecer nuevas aproximaciones e hipótesis. Otras veces la misma investigación nos ofrece la posibilidad de plantear temas y problemas completa o parcialmente inéditos, que señalan o abren nuevas vías de investigación en un futuro. Lo cual, de paso, nos lleva a hablar las pequeñas novedades que aportamos en cada capítulo.

Señalaremos entre estas aportaciones novedosas dentro del panorama general de la tesis, algunas cuestiones que han sido generalmente pasadas por alto o no han merecido la atención suficiente. Por orden cronológico me referiré en primer lugar al fenómeno interesantísimo y fascinante de los retratos dobles, cuya frecuencia ciertamente escasa, nos señala por sí mismo su propia particularidad y es muy significativo del momento histórico en que aparece, así como ejemplo evidente de las nuevas estrategias representativas que se operaron a lo largo de todo el reinado. El estudio de dicha tipología no había sido abordado hasta ahora con la profundidad deseable en el marco del momento histórico en el que surge, y del que es claro fruto y expresión. Uno de los retratos más reveladores al respecto (Cat. PC62), había sido relegado a los abismos del más profundo olvido, del que le hemos rescatado para intentar encontrar una explicación convincente que contribuya a esclarecer el origen de su existencia. Dicho fenómeno lo encontramos en relación con Herrera Barnuevo, uno de los primeros pintores que se ocuparon de proyectar la imagen oficial de Carlos II y que supone un punto de inflexión en la creación de nuevas tipologías de retrato regio, una de las cuales, es esta del retrato doble. Su labor como retratista regio no ha sido suficientemente estudiada a pesar de concedérsele y reconocérsele el papel de “revolucionador” del género. Los prototipos que de sus pinceles salieron son sumamente elocuentes del cambio generado en la representación regia con nuevas tipologías de enorme interés por novedosas y desconocidas. No sólo los retratos dobles, sino también aquellos en los que el rey aparece rodeado por todos los atributos y signos del poder y la majestad real, así como los ecuestres. De estas dos últimas tipologías existen un abundante número de ejemplares bien en réplicas, copias, versiones, variantes, etc., algunos de

los cuales inéditos, damos a conocer, y que son evidente expresión de su éxito como medio de propagar una imagen e idea de la realeza dirigida desde el poder mismo.

La imagen de Carlos II en el Salón de los Espejos es la que trascendió del monarca a la posteridad, con un número de ejemplares tal que de nuevo nos señala su triunfo iconográfico como imagen tipo. Quizá de todo el conjunto de la imagen regia, la larga serie del Salón de los Espejos haya sido la más estudiada muy probablemente porque su creador es uno de los pintores más importantes de la escuela madrileña de la segunda mitad del siglo XVII, aunque muchos de sus originales pasen sin pena ni gloria para el espectador lego, aún teniendo la suerte de permanecer todavía hoy día colocados en los lugares originales para los que fueron pintados, como la bellísima *Anunciación* y *los desposorios de Santa Catalina* del hospital de la V.O.T. en Madrid, o los retratos de la antesacristía del monasterio de Guadalupe. Sin embargo, a pesar de que Carreño fue el pintor “por excelencia” de Carlos II, resulta curioso a la par que un tanto extraño, el hecho de que no se le encargase ningún retrato ecuestre de Carlos II, sobre todo cuando dicho modelo iconográfico era uno de los más afortunados, formando casi parte de la propia idiosincrasia de los Austrias hispanos; y cuando, además, tanto desarrollo había tenido durante la infancia de Carlos II. Tal vez sí se le encargase y no quede constancia ni documental ni visual del mismo.

Dentro de la serie del Salón de los Espejos, existe una variante iconográfica que plantea interesantes problemas y que no ha despertado sin embargo el interés de los investigadores. Me refiero a los escasos ejemplares en los que el rey aparece junto a un reloj de torre, colocado sobre el bufete de pórvido sostenido por los famosos leones. Como se habrá podido comprobar a lo largo del texto, nos hemos visto obligados a contradecir la afirmación habitual y aceptada, de que el reloj es uno de los objetos usuales que aparece en los retratos regios, sin que ello responda al simple capricho polemista por nuestra parte. Simplemente nos hemos limitado a señalar que en realidad, no responde a la verdad objetiva, comprobable fácilmente con tan sólo repasar la enorme cantidad de retratos de monarcas de la Casa de Austria con que contamos desde Carlos V a Felipe IV entre los que, en modo alguno, el reloj forma parte de la caterva usual de objetos u atributos que acompañan la figura regia, como si lo son, en cambio, la mesa, el memorial o la cortina. A pesar del peso del argumento de autoridad, es inaceptable afirmar que el reloj es uno de los atributos regios desde su introducción por parte de Velázquez, tan sólo porque lo veamos en el retrato de Mariana de Austria y sus varias versiones, pero en ninguno del rey Felipe IV, ni Felipe III, ni Felipe II ni Carlos V (con contadísimas excepciones). Por ello la existencia del retrato de Carlos II (dos ejemplares) ambientado en el mismo simbólico espacio del Salón de los Espejos, al que se añade un reloj, creíamos que debía tener un significado trascendente más allá de la pura casualidad, sobre todo porque se encuadran en un momento muy concreto del reinado y porque no hay más ejemplos conocidos.

En el mismo capítulo nos hemos ocupado también de la imagen, escasamente tratada, de la controvertida figura de don Juan José de Austria, personaje cuya actuación política y militar y su enfrentamiento abierto con la regente, fueron las claves del desarrollo histórico de la primera parte del reinado. Don Juan supo manejar hábilmente en su favor los medios con que

contaba para autopromocionarse y mostrarse como el salvador de la monarquía. Entre estos juegan un papel fundamental los medios de comunicación de “masas” tales como la sátira literaria que conoció un gran desarrollo, y sobre todo, lo que más interesaba a nuestro estudio, el grabado de claro contenido político que fue utilizado profusamente con fines propagandísticos.

La religión fue una de las obsesiones de los Austrias Hispanos cuya visión providencialista del mundo, les hacía considerarse a sí mismos como elegidos divinos con la sacrosanta misión de la defensa y expansión de la fe Católica. Al estudio de dichos conceptos hemos dedicado el capítulo V con la intención de reunir ejemplos y actuaciones que dejen bien a las claras la tremenda importancia que se concedía a dichos temas, entre los que ocupa un lugar fundamental la devoción al Sacramento de la Eucaristía, al tiempo que eran buenos reclamos propagandísticos para presentar a Carlos II como monarca Católico por excelencia, con todo el contenido significativo que ello conllevaba.

La utilización de la religión u hecho religioso concreto con fines políticos *a priori* no evidentes, se hace bien patente en el origen mismo de la concepción de la obra cumbre del barroco madrileño: *La Sagrada forma* de la sacristía de El Escorial. Obra que afortunadamente se encuentra en el lugar para el que fue concebida, lo cual permite encuadrarla tanto en el espacio como en el tiempo en que se creó. Esta obra capital ha sido detenidamente estudiada, por lo que me he limitado añadir pequeños matices apuntados por diversos investigadores, que complementan y enriquecen nuestro conocimiento de la misma.

Sin embargo, si bien en el tema de la *Sagrada Forma* he realizado una reelaboración y puesta al día de lo ya dicho y conocido; la segunda parte del capítulo se ha dedicado a profundizar en la faceta como pintor de Cámara de Claudio Coello, que no ha recibido la atención que merece; así como su rivalidad o división de labores con otros pintores menos conocidos, pero que sin embargo se ocuparon de retratar también a los reyes, sobre todo a Maria Luisa y Mariana de Neoburgo. Es llamativo el hecho de que un pintor de la talla de Coello tuviera que compartir el privilegio que suponía retratar a la familia real con pintores de segunda fila, sobre todo teniendo cercano el ejemplo de Carreño, cuya exclusividad fue casi absoluta, salvo contadas excepciones.

En general los retratos de las dos reinas consortes que compartieron su vida con Carlos II, han sido tan sólo estudiados de un modo fragmentario sin ser incluidos en un panorama iconográfico general. Además, salvo los contamos ejemplos de pintores famosos, los retratos de las reinas realizados por artistas de menor importancia, son escasamente conocidos y reproducidos. Hemos querido ofrecer, también en este caso, una perspectiva amplia de la imagen de ambas reinas, poniendo al día lo conocido (que generalmente procede de trabajos un tanto antiguos) al tiempo que añadimos nuevas sugerencias o visiones.

Finalmente, tal vez la mayor novedad contenida en el último capítulo, aparte del sugerente retrato de Roma con todos los problemas e incógnitas que plantea, sea el hecho de dedicar un apartado considerable a los retratos esculpidos de Carlos II que, por escasos, no han

despertado especial entusiasmo, llegándose a plantear afirmaciones incorrectas procedentes del desconocimiento por desinterés.

Todos los investigadores están de acuerdo en que con el reinado de Carlos II se producen importantes novedades y modificaciones en el modo de transmitir la imagen real. También en el hecho de que dichos cambios se deben fundamentalmente a las especiales circunstancias históricas. Sin embargo, se hacía necesario un trabajo amplio y sistemático que reuniese esa riqueza iconográfica, profundizando en la misma e intentando ofrecer posibles respuestas a interesantes problemas en relación con el tema. Si al menos hemos conseguido arrojar algo de luz sobre cuestiones un tanto ignotas, o hemos planteado otras nuevas, esta tesis tendrá algún valor y el duro y largo trabajo de años, habrá tenido sentido.

Bibliografia

La presente bibliografía recoge todas las obras (monografías, obras de referencia, fuentes, artículos de revista, catálogos de exposiciones, etc.) que se han manejado y/o consultado para la elaboración de esta tesis doctoral y que aparecen citadas bien en las notas de los capítulos, bien en las fichas del catálogo. Excepción hecha de algunos de los estudios particulares dedicados a aspectos concretos del reinado de Carlos II que aunque si se citan en las notas del primer capítulo a modo de información bibliográfica, no han sido objeto de estudio y análisis detallado por nuestra parte, por lo que hemos preferido no incluirlos en esta bibliografía final con objeto de no hacerla innecesariamente más extensa de lo que ya es.

Para evitar perderse en un mar de abreviaturas y hacer así más fácil la consulta de la presente bibliografía, se ha evitado la inclusión de las mismas, citándose el nombre completo de las revistas a excepción de *Archivo Español de Arte*, que si se cita en su forma abreviada (*AEA*) puesto que es la denominación más usual.

A CORUÑA/2003-2004. *María Luisa de Orleáns, una reina efímera*, A Coruña, 2003-2004.

ACEMEL Y RUBIO/1912. Acemel I. y Rubio. G., *Guía del monasterio de Guadalupe*, Sevilla, 1912.

ACEMEL Y RUBIO/1927. Acemel, I. y Rubio, G., *Guía ilustrada del monasterio de Ntra. Sra. de Guadalupe*, Barcelona, 1927.

AGUEDA/1982. Agueda, Mercedes, “La colección de pinturas del infante Don Sebastián Gabriel”, *Boletín del Museo del Prado*, 1982, tomo III, nº 8, pp. 102-117.

AGUERRI Y SALAS/1989. Aguerri, Ascensión y Salas, Eduardo, *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid, Estampas extranjeras, 2 vol. Grabado (ca 1513-1820)*, Madrid, 1989.

AGULLÓ Y COBO/1978. Agulló y Cobo, Mercedes, *Noticias sobre pintores madrileños de los ss. XVI y XVII*, Madrid, 1978.

AGULLÓ Y COBO/1981. Agulló y Cobo, Mercedes, *Más noticias sobre pintores madrileños de los ss. XVI y XVII*, Madrid, 1981.

ALBERTI/1436. Aberti, Leon Battista, *Della Pittura*, Firenze, 1436, (ed. de 1950, Firenze).

ALDANA/1961. Aldana, Salvador, “Velázquez y lo velázqueño en Valencia”, *Archivo de Arte valenciano*, 1961, p. 105.

ALLENDE SALAZAR Y SÁNCHEZ CANTÓN/1919. Allende Salazar, J. y Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Retratros del Museo del Prado. Identificaciones y rectificaciones*, Madrid, 1919.

- ALONSO MISOL/1962. Alonso Misol, José Luis, "Pintura española en las colecciones madrileñas", *Goya*, 1962, nº 50-51, pp. 163-173.
- ALVAREZ/1917. Álvarez, Manuel, *Las pinturas de la Academia Nacional de Bellas Artes. Su mérito artístico y su valor comercial*, México, 1917.
- ALVAREZ CABANAS/1935. Álvarez Cabanas, A., *La Santa Forma, cuadro de Claudio Coello existente en el Escorial*, Madrid, 1935.
- ALVAREZ CABANAS/1942. Álvarez Cabanas, A., "En torno a un centenario, Claudio Coello en el Escorial", *La Ciudad de Dios*, 1942, vol. 154, nº 2, pp. 319-332.
- ALVAREZ CABANAS/1943. Álvarez Cabanas, A., "La sacistía de la Real Basílica de El Escorial", *La Ciudad de Dios*, 1943, vol. 155, pp. 309-329.
- ALVAREZ-OSSORIO/1996. Álvarez-Ossorio Alvariño, Antonio, "Virtud coronada: Carlos II y la piedad de la Casa de Austria", en *Política, religión e inquisición en la España Moderna. Homenaje a Joaquín Pérez Villanueva*, Madrid (UAM), 1996, pp. 29-57.
- ÁMSTERDAM/2006-2007. *Collectors in St. Petersburg*, Hermitage Amsterdam, 2006-2007.
- ANDRÉS/1957. Andrés, Gregorio de, "Dos documentos inéditos sobre la Sagrada Forma de El Escorial", *La Ciudad de Dios*, 1957, vol. 170, pp. 665-670.
- ANDRÉS/1965. Andrés, Gregorio de, "Correspondencia epistolar entre Carlos II y el prior del monasterio de El Escorial P. Alonso de Talavera sobre las pinturas al fresco de Lucas Jordán (1692-1694) en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de el Escorial*, vol. VIII, El Escorial, 1965, pp. 209-289.
- ANDRÉS/1967. Andrés, Gregorio de, "Los cinco retratos reales de la Biblioteca del Escorial", *AEA*, 1967, nº 160, pp. 360-363.
- ANGULO/1936. Angulo, Diego, "La academia de Bellas Artes de México y sus pinturas españolas", *Arte en América y Filipinas I*, Sevilla, 1936.
- ANGULO/1958a. Angulo Iñiguez, Diego, "Claudio Coello", *AEA*, 1958, pp. 339-340.
- ANGULO/1958b. Angulo Iñiguez, Diego, "Francisco Rizi. Su vida. Cuadros religiosos fechados anteriores a 1670", *AEA*, 1958, nº 122, pp. 89-115.
- ANGULO/1959. Angulo Iñiguez, Diego, "Herrera Barnuevo y Antolínez", *AEA*, 1959, pp. 331-332.
- ANGULO/1962a. Angulo Iñiguez, Diego, "Herrera Barnuevo y el retrato de Carlos II del Museo de Barcelona", *AEA*, 1962, nº 137, pp. 71-72.
- ANGULO/1962b. Angulo, Diego, "Francisco Rizi. Cuadros religiosos posteriores a 1670 y sin fechar", *AEA*, 1962, nº 138, pp. 95-122.
- ANGULO/1971a. Angulo Iñiguez, Diego, *Pintura del siglo XVII, Ars Hispaniae*, vol. XV, Madrid, 1971.
- ANGULO/1971b. Angulo, Diego, "Francisco Rizzi. Cuadros de tema profano", *AEA*, 1971, nº 176, pp. 357-387.
- ANGULO/1974. Angulo Iñiguez, Diego, "Francisco Rizi. Pinturas murales", *AEA*, 1974, nº 188, pp. 361-382.
- ANGULO/1979. Angulo Iñiguez, Diego, "Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia", *AEA*, 1979, nº 208, pp. 367-404.

- ANGULO/1982. Angulo Iñiguez, Diego, "Retratos de Carlos II por Carreño y del Marqués de la Velada por J. de la Borde y P. Ronchi", *AEA*, 1982, nº 219, pp. 308-310.
- ANON/1922. Anon, "La Colección Casa Torres", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1922, nº 30, pp. 48-67.
- ANTONOV/1982. Antonov, Victor, "La adquisición de Gessler para el Ermitage", *AEA*, 1982, nº 219, pp. 287-302.
- APARICIO OLMOS/1966. Aparicio Olmos, Emilio María, *Palomino: su arte y su tiempo*, Valencia, 1966.
- ARAUJO SÁNCHEZ/1875. Araújo Sánchez, C., *Los Museos de España*, Madrid, 1875.
- ARBETETA MIRA/1993. Arbeteta Mira, Leticia, "Cordero y León. Carlos II en el Salón de los Espejos", *Reales Sitios*, 1993, nº 118, pp. 33-40.
- ARENAPRIMO/1900. Arenaprimo, Giuseppe "Due lettere di M. Tilli", *Archivio Storico Messinese*, 1900, anno I, fasc. 1-2, pp. 85-86.
- ARES ESPADA/1954-1955. Ares Espada, S., L., *Il soggiorno spagnolo di Luca Giordano*, Tesis doctoral, Universidad de Bolonia, 1954-1955.
- ARETINO/1526-1555. Aretino, Pietro, *Lettere sull'Arte, 1526-1555*, 2 vol., Milán, 1957 (a cura di Ettore Camesasca).
- ARNAIZ/1991. Arnaiz, José Manuel, "Cuadros inéditos del siglo XVII español", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM), 1991, vol. III, pp. 109-123.
- ARRANZ OTERO Y GUTIÉRREZ PASTOR/1999. Arranz Otero, José Luis y Gutiérrez Pastor, Ismael, "La decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM.), vol. XI, 1999, pp. 211-249.
- ARRANZ OTERO Y GUTIÉRREZ PASTOR/2000. Arranz Otero, José Luis y Gutiérrez Pastor, Ismael, "Nicolás de la Cuadra, autor de los retratos reales de San Antonio de los Portugueses" *Ondare, Cuadernos de artes plásticas y monumentales. Revisión del arte Barroco*, 2000, nº 19, pp. 471-480.
- AULD, A., The Stirling Maxwell Collection, Pollok House, Glasgow, s.a.
- AYALA MALLORY/1991a. Ayala Mallory, Nina, "Juan Bautista Martínez del Mazo: retratos y paisajes", *Goya*, 1991, nº 221, pp. 265-276.
- AYALA MALLORY/1991b. Ayala Mallory, Nina, *Del Greco a Murillo. La pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1991.
- AZCÁRATE/1960. Azcárate, José María, "Noticias sobre Velázquez en la Corte", *AEA*, 1960, nº 132, pp. 357-385.
- AZCÁRATE/1970. Azcárate, José María, "Algunas noticias sobre pintores cortesanos del siglo XVII", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1970, pp. 43-61.
- BALDINUCCI/1845-1847. Baldinucci, Filippo, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua per la quale si dimostra...*, Firenze, 1974-1975 (edición facsímil de la edición de V. Batelli, Ranalli, Firenze, 1845-1847; primera edición de la obra, Firenze, 1681).
- BARBEITO/1992. Barbeito, J.M., *El Alcázar de Madrid*. Madrid, 1992.
- BARCELONA/1929. *El Arte en España, exposición Internacional de Barcelona*, Barcelona, 1929.

- BARCELONA-MADRID-WASHINGTON/2004-2005. *Perú indígena y Virreinal*, Barcelona-Madrid-Washington, 2004-2005.
- BARCIA/1901. Barcia, A., *Catálogo de retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1901.
- BARETTINI FERNÁNDEZ/1972. Baretini Fernández, Jesus, *Juan Carreño. Pintor de Cámara de Carlos II*, Madrid, 1972.
- BARNARD CASTLE/1967. *Four centuries of spanish painting*, The Bowes Museum, Barnard Castle, 1967.
- BARRIO MOYA/1983. Barrio Moya, José Luis, “Los bienes del pintor Francisco Rizzi”, *AEA*, 1983, nº 221, pp. 39-46
- BARRIO MOYA/1985. Barrio Moya, José Luis, “El pintor Juan Carreño de Miranda, tasador de grandes colecciones artísticas madrileñas del siglo XVII”, *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, 1985, nº 114, pp. 199-214.
- BARRIO MOYA/1995. Barrio Moya, José Luis, “Algunas noticias sobre el pintor Pedro Ruiz González”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid*, 1995, tomo 61, pp. 413-423.
- BASILE/1911. Basile, Ernesto, *Le sculture e gli stuchi di Giacomo Serpotta*, Torino, 1911.
- BASSEGODA/2002. Bassegoda, Bonaventura, *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el Monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, Barcelona, 2002.
- BATICLE/1964a. Baticle, Jeannine, “La fundación de la Orden Trinitaria de Juan Carreño de Miranda”, *Goya*, 1964, nº 63, pp. 140-153.
- BATICLE/1964b. Baticle, Jeannine, “Pintura española del siglo XVII en Francia”, *Goya*, 1964, nº 58, pp. 288-299.
- BATICLE y LACHOTTE/1963. Baticle, Jeannine y Lachotte, Michel, “Spanish painting from French Museums”, *Apollo*, febrero 1963, p. 120-126.
- BATICLE y MARIAS/1981. Baticle, Jeannine, y Marias, Fernando, *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre*, París, 1981.
- BELGRADO/1981. *Del Greco a Goya, catálogo de la exposición*, Galería Nacional, Belgrado, 1981.
- BENGOCHEA/1978. Bengoechea, Javier de, *Museo de Bellas Artes. Bilbao*, Bilbao, 1978.
- BENITO DOMENECH/1991. Benito Domenech, Fernando, *Ribera 1591-1652*, Madrid, 1991.
- BERJANO ESCOBAR/1925. Berjano Escobar, Daniel, *El pintor don Juan Carreño de Miranda (1614-1625). Su vida y sus obras*, Madrid, s. f. (1925).
- BERMEJO/1820. Bermejo, fr. D., *Descripción artística del Real Monasterio de El Escorial y sus curiosidades después de la invasión de los franceses*, Madrid, 1820.
- BERNIS/1982. Bernis, C, “El traje de viudas y dueñas en los cuadros de Velázquez y su escuela”, *Miscelánea de Arte*, C.S.I.C., 1982.
- BEROQUI/1915-1915. Beroqui, P, *Adiciones y correcciones al Catálogo del Museo del Prado*, Valladolid, 1914-1915..
- BERUETE/1909. Beruete y Moret, Aureliano de, *The School of Madrid*, Londres, 1909.
- BERUETE/1919. Beruete y Moret, Aureliano de, *Recuerdos artísticos de Bilbao*, Bilbao, 1919.

- BERUETE/1924. Beruete y Moret, Aureliano de, *Conferencias de Arte*, Madrid, 1924.
- BIBLIOGRAFÍA, MERCADO DE ARTE/1966. “Bibliografía, mercado de Arte”, *AEA*, 1966, nº 156, pp. 352-353, nº 121, lám. III, 2.
- BIBLIOTECA NACIONAL/1993. *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1993. (Biblioteca Nacional-Julio Ollero editor. Con la colaboración de Elena Páez, Elena Santiago, Fernando Bouza, Juan Manuel Magariños y Pilar Vinatea).
- BILBAO/1904. *Exposición de pintura retrospectiva*, Bilbao, 1904.
- BILBAO-MADRID/1990-1991. *Pedro Bernardo Villarreal de Bériz, La aportación vasca a la ingeniería del XVIII*, Bilbao-Madrid, 1990-1991.
- BILBAO/1999. *Maestros Antiguos y Modernos. Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, 1999.
- BIRMINGHAM/1971. *The Art of Spain*, Birmingham, 1971.
- BONET CORREA/1960. Bonet Correa, Antonio, “Velázquez, arquitecto y decorador”, *AEA*, 1960, nºs 130-131, pp. 215-249.
- BONET CORREA/1984. Bonet Correa, Antonio, *Iglesias Madrileñas del siglo XVII*, Madrid, 1984 (primera edición de 1961).
- BONET CORREA/1985. Bonet Correa, Antonio, “La plaza mayor de Madrid, escenario de la Corte”, *Coloquio*, 1985, nº 64, pp. 54-61.
- BONN/1997. *Zwei Gesichter der Eremitage. Von Caravaggio bis Poussin. Band II*, Bonn, 1997.
- BORJA/1680. Borja, Juan de, *Empresas Morales*, Bruselas, 1680, edición facsímil, Madrid, 1981.
- BOTTARI/1962. Bottari, Stefano, *L'arte in Sicilia*, Firenze, 1962.
- BOTTINEAU/1955. Bottineau, Ives, “A portrait of Queen Mariana in the National Gallery”, *The Burlington Magazine*, 1955, vol. 97, nº 625, pp. 114-116.
- BOTTINEAU/1956-1958. Bottineau, Ives, “L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour de Espagne au XVIIème siècle” *Bulletin Hispanique*, tomo LVIII, nº 4, 1956, y LX, nº 1, 1958.
- BOTTINEAU/1960. Bottineau, Ives, “À propos du séjour espagnol de Luca Giordano, 1692-1702”, *Gazette des Beaux-Arts*, 1960, LVI, pp.249-260.
- BOULTON/1962. Boulton, Alfredo, *Historia de la Pintura en Venezuela*, Caracas, 1962.
- BOUZA/1994. Bouza, Fernando, “La majestad de Felipe II. Construcción del mito real” en Martínez Millán, José (dir), *La corte de Felipe II*, Madrid, 1994, pp. 37-72.
- BOUZA/1998. Bouza, Fernando, *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Madrid, 1998.
- BOUZA/1998-1999. Bouza, Fernando, “Ardides del Arte. Cultura de corte, acción política y artes visuales en tiempos de Felipe II” en *Felipe II, un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, 1998-1999, pp. 56-81.
- BROWN/1980. Brown, Jonathan, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1980.
- BROWN/1986. Brown, Jonathan, *Velázquez. Pintor y cortesano*, Madrid, 1986.
- BROWN/1989. Brown, Jonathan, *Jusepe de Ribera, grabador*, Valencia, Madrid, 1989.
- BROWN/1991. Brown, Jonathan, *La Edad de Oro de la pintura española*, Madrid, 1991.
- BROWN/1999-2000. Brown, Jonathan “Entre tradición y función: Velázquez como pintor de corte” en *Velázquez Rubens y Van Dyck*, Madrid, 1999-2000, pp. 52-55.

- BROWN Y ELLIOTT/2003. Brown, Jonathan y Elliott, Jhon, *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid, 2003 (2ª ed., revisada y ampliada, de la versión en castellano de 1982).
- BROWN/2004. Brown, Jonathan “La monarquía española y el retrato de aparato de 1500 a 1800” en *El Retrato*, Madrid, 2004.
- BRUJAS/1962. *La Toison d’Or. Cinq siècles d’Art et d’Histoire*, Brujas, 1962.
- BRUSELAS/1970. *Le portrait espagnol du XIV^e au XIX^e siècle*, Bruselas, 1970. (Se editó también el catálogo en flamenco con el título *Het Spanse portret van de XIV^e tot de XIX^e eeuw*).
- BRUSELAS/1985. *Splendeurs d’Espagne et les villes Belges 1500-1700*, Bruselas, 1985.
- BUDAPEST/1965. *Spanyol mesterek. Szépművészeti Múzeum*, Budapest, 1965.
- BUDAPEST/1984. *Spanish masters from Zurbarán to Goya*, Budapest, 1984.
- BUDAPEST/1996-1997. *Spanyol Mesterművek a Bilbaói szépművészeti Múzeumból*, Budapest, 1996-1997.
- BUENOS AIRES / 1980. *Panorama de la pintura española desde los Reyes Católicos a Goya, catálogo de la exposición*, Palacio del Consejo Deliberante, Buenos Aires, 1980.
- BURCKHARDT/1993. Burckhardt, Jacob, *Il ritratto nella pittura italiana del Rinascimento*, Roma, 1993.
- CABALLERO GÓMEZ/1994. Caballero Gómez, Mª Victoria, “El Auto de Fe de 1680. Un lienzo para Francisco Rizi”, *Revista de la Inquisición*, 1994, nº 33, pp. 69-140.
- CÁCERES/2000-2001. *El linaje del Emperador*, Cáceres, 2000-2001
- CALVO POYATO/1996. Calvo Poyato, José, *La vida y la época de Carlos II el hechizado*, Madrid, 1996.
- CAMÓN AZNAR/1958. Camón Aznar, José, *Los Ribalta*, Madrid, 1958.
- CAMÓN AZNAR/1981. Camón Aznar, José, *Guía del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, 1981 (hay otras ediciones precedentes: 1954, 1967, 1973).
- CAMÓN AZNAR/1983. Camón Aznar, José, *La pintura española del siglo XVII, Summa Artis*, tomo XXV, Madrid, 1983 (1ª ed., 1977).
- CAMPBELL/1990. Campell, Lorne, *Renaissance Portraits. European portrait painting in the 14th, 15th and 16th centuries*, New Haven-Londres, 1990.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA/1986. Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier, “Las pinturas de la escalera imperial del Escorial. Síntesis iconográfica de la Casa de Austria, microcosmos ideológico y armonía formal”, *La Ciudad de Dios*, 1986, vol. 199, nº 2, pp. 253-300.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA/1990. Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier, “La pintura el fresco de Lucas Jordán en el monasterio del Escorial”, *La Ciudad de Dios*, 1990, vol. 203, nº 1, pp. 69-88.
- CANELLA SECADE/1870. Canella Secade, F, *Noticias del pintor asturiano Juan Carreño de Miranda*, Avilés, 1870
- CANTONE/1992. Cantone, Gaetana, “Le macchine della festa barocca” en *Napoli Barocca*, Roma-Bari, 1992, pp. 237-244.
- CANTONE/2002. Cantone, Gaetana, “Le fontane di Cosimo Fanzago” en Starace, Francesco, *L’Acqua e l’Architettura. Acquedotti e fontane del regno di Napoli*, Lecce, 2002, pp. 325-348.

- CAPRA/1885. Capra, Tommaso, *Intorno alla statua equestre di Carlo II esistente in Messina nel 1848*, Messina, 1885.
- CARANDENTE/1967. Carandente, Giovanni, *Giacomo Serpotta*, Torino, 1967.
- CARAVACA DE LA CRUZ/2003. *La Ciudad en lo Alto. Caravaca de la Cruz*, Caravaca de la Cruz, 2003.
- CARDERERA/1887. Carderera y Solano, Valentin, *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos de personajes ilustres y extranjeros de ambos sexos, coleccionados por...*, Madrid, 1887.
- CARDUCHO/1633. Carducho, Vicente, *Dialogos de la Pitnura. Su defensa, origen, esencia, definicion, modos y diferencias*, Madrid, 1633, ed. de Francisco Calvo Serraller, Madrid, 1979.
- CARR/1982. Carr, Dawson W., "The fresco decorations of Luca Giordano in Spain", *Record of the Art Museum, Princeton University*, 1982, nº 41, pp. 42-55.
- CARRETE, CHECA, BOZAL/1988. Carrete, Juan; Checa, Fernando; Bozal, Valeriano, *El grabado en España (siglos XV al XVIII)*, Summa Artis, vol. XXXI, Madrid, 1988.
- CARRETE, DE DIEGO, VEGA/1985. Carrete, Juan; de Diego, Estrella; Vega, Jesusa, *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid, Estampas españolas, vol I. Grabado, 1550-1820*, Madrid, 1985.
- CASTAÑÓN/1970. Castañón, Luciano, *Pintores Asturianos*, tomo I, Banco Herrero, Oviedo, 1970.
- CASTILLA SOTO/1992. Castilla Soto, Josefa, *Don Juan José de Austria (hijo bastardo de Felipe IV): su labor política y militar*, Madrid, 1992.
- CAW/1936. Caw, J. L., *Catalogue of Pictures at Pollok House*, Glasgow, 1936.
- CAYETANO MARTÍN/1989. Cayetano Martín, C., "Sebastián Herrera Barnuevo. Maestro Mayor de la Obras de Madrid (1665-1671)", *Villa de Madrid* nº 99 (1989-I), Año XXVII, pp.49-56.
- CEÁN BERMÚDEZ/1800. Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, 6 vol., Madrid, 1800; ed., facsímil, 1965.
- CEREZO/1986. Cerezo, M., Cerezo, M., "Luca Giordano y el virrey Santisteban: un mezenazgo particular", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1986, nº 26, pp. 73-88.
- CHECA/1987. Checa, Fernando, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, 1987.
- CHECA/1988-1989. Checa, Fernando, "Felipe II en el Escorial. La representación del poder real" en *Arte, poder y cultura. Felipe II y El Escorial*, Madrid, 1988 (curso de verano de la Universidad Complutense). Publicado en *Anales de Historia del Arte*, 1989, nº 1, pp. 121-139.
- CHECA/1993. Checa, Fernando, *Felipe II. Mecenas de las Artes*, Madrid, 1993 (1ª edición de 1992).
- CHECA/1994a. Checa, Fernando (Dir), *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, Madrid, 1994.
- CHECA/1994b. Checa, Fernando, *Tiziano y la monarquía hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Madrid, 1994.

- CHECA/1998-1999. Checa, Fernando, "Un príncipe del Renacimiento. El valor de las imágenes en la corte de Felipe II" en *Felipe II, un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, 1998-1999 pp. 25-55.
- CHECA/1999. Checa, Fernando, *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid, 1999.
- CHECA/2000. Checa, Fernando, "El retrato del rey: la construcción de una imagen de la majestad en la casa de Austria durante el siglo XVI" en *Carlos V. Retratos de familia*, Madrid, 2000. pp. 139-155.
- CHICAGO/1949-1950. *Art Treasures from the Viena Collections*, 1949-1950.
- CIVIL/2000-2001. Civil, Pierre, "La familia de Carlos V. Representaciones y política dinástica" en *El Linaje del Emperador*, Cáceres, 2000-2001, pp. 41-60.
- COLLANTES DE TERAN DELORME/1970. Collantes de Teran Delorme, Francisco, *Patrimonio monumental y artístico del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla, 1970.
- COLLAR DE CÁCERES/2003. Collar de Cáceres, Fernando, "Notas sobre Sebastián de Herrera Barnuevo, pintor", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM.), vol. XV, 2003, pp. 113-124.
- COLLINS BAKER/1929. Collins Baker, C., H., *Catalogue of the pictures at Hampton Court*, Londres, 1929.
- CONTE/1924. Conte, E., *Ribera*, Paris, 1924.
- CONTRERAS/2003. Contreras, Jaime, *Carlos II el hechizado. Poder y melancolía en la corte del último Austria*, Madrid, 2003.
- COPPEL ARÉIZAGA/1998. Coppel Aréizaga, Rosario, *Museo del Prado. Catálogo de la escultura de época Moderna. Siglos XVI-XVIII*, Madrid, 1998.
- COSTA/1910. Costa, Giuseppe, "Statua equestre di Re Carlo II in Messina", *Natura ed Arte*, anno XIX, n° 14, 1910, pp. 78-84.
- COVARRUBIAS/1611. Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, 1611 (Ed. de Turner, Madrid, 1979).
- CREMONA/1994. *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, Cremona, 1994.
- CRUZADA VILLAMIL/1885. Cruzada Villamil, *Anales de la vida y obras de Diego de Silva Velázquez*, Madrid, 1895.
- CURTIS/1883. Curtis, Ch. B., *Velazquez and Murillo*, Londres, 1883.
- DE BAVIERA/1938. De Baviera, A., *Mariana de Neoburgo. Reina de España*, Madrid, 1938.
- DE FILIPPIS/1957. De Filippis, Felice, *Piazze e Fontane di Napoli*, Napoli, 1957.
- DEFOURNEAUX/1973. Defourneaux, M., *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, 1973.
- DESCALZO LORENZO/1995. Descalzo Lorenzo, Amalia, "Juan Tiger, pintor de la reina María Luisa de Orleans", *AEA*, 1995, n° 269, pp. 72-76.
- DI MARZO/1870. Di Marzo, G., "Memorie varie di Sicilia nel tempo della ribellione di Messina, di Vincenzo Auria, Palermo, 1685", *Biblioteca Storica e letteraria di Sicilia*, 1870, serie I, vol. VI, pp. 195-196.

- DÍAZ GARCÍA/2005. Díaz García, Abraham, “Nuevos datos sobre Sebastián de Herrera Barnuevo en los Recoletos Agustinos y en el Colegio Imperial de Madrid”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM), vol. XVII, 2005, pp. 51-66.
- DÍAZ PADRÓN/1981-1982. Díaz Padrón, Matías, *El arte en la época de Calderón. Catálogo de la Exposición*, Madrid, 1981-1982.
- DÍAZ PADRÓN/1982. Díaz Padrón, Matías, “Influencia y legado del retrato flamenco del siglo XVII en la España de los Austria”, *AEA*, 1982, nº 218, pp. 129-142.
- DICK/1910. Dick, S., “J Bautista Mazo”, *The Connoisseur*, mayo, 1910, p. 7.
- DÍEZ DEL CORRAL/1985. Díez del Corral, Luis, “Meditación ante un cuadro de Carreño” en *Aspectos del Barroco: el ámbito de Carreño*, Avilés, 1985, pp. 155-174
- DOMÍNGUEZ ORTIZ/1960. Domínguez Ortiz, Antonio, *La sociedad española del siglo XVII*, Madrid, 1960.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ/1971. Domínguez Ortiz, Antonio, “Aspectos del vivir madrileño durante el reinado de Carlos II”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1971, vol. 7, pp. 229-252.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ/1978. Domínguez Ortiz, Antonio, “Una embajada rusa en la Corte de Carlos II”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1978, vol. 15, pp. 171-185.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ/1982. Domínguez Ortiz, Antonio, *El testamento de Carlos II*, Madrid, 1982.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ/1988. Domínguez Ortiz, Antonio, “Carlos II”, en *La crisis del siglo XVII*, Barcelona, 1988, vol. 6 de la *Historia de España* (ed. Planeta), pp. 127-173.
- DUARTE/1995. Duarte. Carlos, *Mobiliario y Decoración Interior durante el Período Hispánico en Venezuela*, Caracas 1995.
- EDIMBURGO/1951. *Catalogue of an Exhibition os spanish Paintings from El Greco to Goya*, National Gallery of Scotland, Edimburgo, 1951.
- EGIDO/1971. Egido, Teófanos, *Sátiras políticas de la España Moderna*, Madrid, 1971.
- EL ESCORIAL/1998. *Felipe II, un monarca y su época. La Monarquía Hispánica*, El Escorial, 1998.
- ELLIOTT/1985. Elliott, Jhon, *Poder y sociedad en la España de los Austrias*, Madrid, 1985.
- ENTRAMBASAGUAS/1940-1941. Entrambasaguas, J., “Datos nuevos sobre varios pintores españoles de la edad de Oro”, *AEA*, 1940-41, pp. 478 y ss.
- ENTRAMBASAGUAS/1943. Entrambasaguas, J., “Algunos datos acerca de pintores de cámara de los reyes de España”, *Anuario del Cuerpo de Archivos*, vol. II. 1934, p. 289.
- ERASMO/1996. Erasmo de Róterdam, *Educación del Príncipe Cristiano*, Madrid, Tecnos, 1996.
- ESPINOSA MARTÍN/1999. Espinosa Martín, M., Carmen, *Iluminaciones, pequeños retratos y miniaturas en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, 1999.
- ESTEBAN/1911. Esteban, Eustasio, *La Sagrada Forma de El Escorial*, El Escorial, 1911.
- ESTELLA/1997. Estella, Margarita, “El busto de Don Juan José de Austria en la Venerable Orden Tercera, obra de Francisco Dieussart”, *AEA*, 1977, nº 197, pp. 81-86.
- FALOMIR/1996. Falomir, Miguel, “Sobre los orígenes del retrato y la aparición del ‘pintor de corte’ en la España Bajomedieval”, *Boletín de Arte*, 1996, nº 17, pp. 177-195.

- FALOMIR/1998-1999. Falomir Faus, Miguel, “Imágenes del poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II” en *Felipe II, un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, 1998-1999, pp. 203-227.
- FALOMIR/2000. Falomir Faus, Miguel, “En busca de Apeles. Decoro y verosimilitud en el retrato de Carlos V”, en *Carlos V. Retratos de familia*, Madrid, 2000, pp. 157-179.
- FALOMIR/2001. Falomir, Miguel, “Tiziano el Aretino y las ‘alas de la hipérbole’. Adulación y alegoría en el retrato real de los siglos XVI y XVII”, en *La restauración de el Emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano*, Madrid, 2001, pp. 71-86.
- FELTON/1971. Felton, Craig, *Jusepe de Ribera. A Catalogue Raisonné*, 2 vol., Pittsburgh, 1971.
- FERINO-PAGDEN/2000-2001. Ferino-Payden, Sylvia, “La imagen ideal y natural del poder: los retratos de Carlos V por Tiziano” en *Carolus*, Toledo, 2000-2001, pp. 67-80.
- FERNÁNDEZ BAYTON/1975-1981. Fernández Bayton, Gloria, *Inventarios Reales. Testamentaria del rey Carlos II, 1701-1703*, 3 vol., Madrid, 1975-1985.
- FERNÁNDEZ TALAYA/2001. Fernández Talaya, M^a Teresa, *Los frescos de Palomino en el Ayuntamiento de la Villa de Madrid*, Madrid, 2001.
- FERNANDO DURAN SUBASTAS/1987. *Tesoros de Colecciones Privadas. Maestros Antiguos, Pintura ss. XIX y XX, Muebles y objetos de Colección*, Fernando Durán subastas, Madrid, 9 de mayo, 1997, n^o 41, pp. 36-37.
- FERRAJOLI/1973. Ferrajoli, Ferdinando, *Palazzi e Fontane nelle piazze di Napoli*, Napoli, 1973.
- FERRARI Y SCAVIZZI/2000. Ferrari, Oreste y Scavizzi, Giuseppe, *Luca Giordano*, Napoli, 1966, 2^a ed., Napoli, 1992 y reimp., 2000.
- FOGACCIA/1945. Fogaccia, Piero, *Cosimo Fanzago*, Bergamo, 1945.
- FORCELLA/1877. Forcella, Vincenzo, *Inscrizioni delle Chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, tomo XI, Roma, 1877.
- FORT WORTH/1982. *Jusepe de Ribera. Lo spagnoletto 1591-1652*, (catálogo a cargo de Felton, Craig y Jordan, William) Fort Worth, 1982.
- FRANCFORT, STÄDELSCHES KUNSTSTITUT/1924. *Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz des Städelschen Kunstinstituts und der Stadt Frankfurt*, Francfort, 1924.
- FRÉDÉREL/1825. *Le arti italiani italiane in Spagna*, Roma, 1825.
- FRIEDLÄNDER-LAFUENTE FERRARI/1935. Friedländer, Max, y Lafuente Ferrari, Enrique, *El realismo en la pintura española del siglo XVII*, Barcelona, 1935 (2^a ed., 1945).
- GALILEA ANTÓN/1993. Galilea Antón, Ana M., *Catalogación y estudio de los fondos de pintura española del Museo de Bellas Artes de Bilbao del siglo XIII al XVIII (de 1200 a 1700)*, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 1993.
- GALILEA ANTÓN/1995. Galilea Antón, Ana M., “La colección de pintura española anterior a 1700 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao”, *Urtekaria/Anuario 1994*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1995.
- GALINDO SAN MIGUEL/1972. Galindo San Miguel, Natividad “Alonso del Arco”, *AEA*, 1972, n^o 180, pp. 347-385.
- GALLEGO/1979. Gallego, Antonio, *Historia del Grabado en España*, Madrid, 1979.
- GALLEGO/1977. Gállego, Julián, *El pintor, de artesano a artista*, Granada, 1977.

- GALLEGO/1978. Gállego, Julián, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, 1978.
- GALLEGO/1996. Gállego, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1996 (ed., original en francés, 1968).
- GANTE/1999-2000. *Carolus. Charles Quint 1500-1558*, Gante, 1999-2000.
- GARCÍA SANZ/1999-2000, García Sanz, Ana, “Nuevas aproximaciones a la serie El Triunfo de la Eucaristía” en *El arte en la corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado*, Madrid, 1999-2000, pp. 108-117.
- GARCIA SAINZ Y RUIZ/ 2000-2001. García Sainz, Ana y Ruiz, Leticia, “Linaje regio y monacal: la galería de retratos de las Descalzas reales” en *El linaje del Emperador*, Cáceres, 2000-2001, pp. 135-157.
- GARCÍA SÁNCHEZ/2000. García Sánchez, Laura, “Monarquía y reinado bajo Carlos II”, *Historia 16*, 2000, nº 291, pp. 10-32.
- GARCÍA VEGA/1984. García Vega, Blanca, *El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVII*, 2 tomos, Valladolid, 1984.
- GARCÍA-FRIAS/1991. García-Frías Checa, Carmen, “Catálogo de la pintura de caballete” en *La pintura mural y de caballete en la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1991, pp. 159-201.
- GARCÍA-FRIAS/2001a. García-Frías Checa, Carmen, “La retratística de la Casa de Austria en el Monasterio del Escorial” en *El Monasterio del Escorial y la pintura. Actas del Simposium*, San Lorenzo del Escorial, 2001, pp. 395-419.
- GARCÍA-FRIAS/2001b. García-Frías Checa, Carmen, “Dos dibujos inéditos de los Aposentos Reales de San Lorenzo de 1755”, *Reales Sitios*, 2001, nº 150, pp. 16-25.
- GASPARINI/1979. Gasparini, Leone, *Antiche fontane di Napoli*, Napoli, 1979.
- GAYA NUÑO/1957. Gaya Nuño, Juan Antonio, *Claudio Coello*, Madrid, 1957.
- GAYA NUÑO/1958. Gaya Nuño, Juan Antonio, *La pintura española fuera de España*, Madrid, 1958.
- GAYA NUÑO/1960. Gaya Nuño, Juan Antonio, “Juan Bautista del Mazo, el gran discípulo de Velázquez” en *Varia Velazqueña*, tomo I, Madrid, 1960, pp. 471-481.
- GAYA NUÑO/1968. Gaya Nuño, Juan Antonio, *Historia y Guía de los Museos de España*, (2ª ed.), Madrid, 1968. (1ª ed., 1955).
- GAYA NUÑO/1981. Gaya Nuño, Juan Antonio, *Vida de Acisclo Antonio Palomino*, (2ª ed.), Córdoba, 1981.
- GERARD/1984. Gerard, V, *De Castillo a Palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Bilbao, 1984.
- GISBERT/1983. Gisbert, Teresa, “La fiesta y la alegoría en el Virreinato Peruano”, en *El arte efímero en el mundo Hispánico*, México, 1983.
- GLÜCK/1928. Glück, Gustav, *Katalog der Gemäldegalerie. Kunsthistorisches Museum*, Viena, 1928.
- GÓMEZ MORENO/1968. Gómez Moreno, María Elena, *Catálogo de las pinturas del Museo y Casa del Greco en Toledo*, Madrid, 1968 (hay otra edición posterior de 1974).

- GÓMEZ-CENTURIÓN/1983. Gómez-Centurión Jiménez, Carlos, “La sátira política durante el reinado de Carlos II”, *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea* (Universidad Complutense), 1983, nº 4, pp. 11-33.
- GÓMEZ-CENTURIÓN/1996. Gómez-Centurión Jiménez, Carlos, “Etiqueta y ceremonial palatino durante el reinado de Felipe V: el reglamento de entradas de 1709 y el acceso a la persona del Rey”, *Hispania, revista española de Historia*, CSIC, 1996, vol. 56/3, nº 194, pp. 965-1005.
- GONZÁLEZ ASENJO/2005. González Asenjo, Elvira, *Don Juan José de Austria y las artes (1629-1679)*, Madrid, 2005.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE/1985a. González de Zárate, Jesús María, “Saavedra Fajardo y la literatura emblemática”, *Traza y Baza*, 1985, nº 10, pp. 5-142.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE/1985b. González de Zárate, Jesús María, “Las claves emblemáticas en la lectura del retrato barroco”, *Goya*, 1985, nºs 187-188, pp. 53-62.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE/1987a. González de Zárate, Jesús María, “El retrato en el barroco y la emblemática: La lección de equitación del príncipe Baltasar Carlos”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1987, nº 27, pp. 27-38.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE/1987b. González de Zárate, Jesús María, *Emblemas Regio-Políticos de Juan de Solórzano*, Madrid, 1987.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE/1989. González de Zárate, Jesús María, “Algunas consideraciones sobre el contenido alegórico en el grabado político del siglo XVII”, *Norba-Arte*, 1989, IX, pp. 63-85.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE/1992. González de Zárate, Jesús María, *Renacimiento y Barroco. Imágenes para la Historia*, Victoria-Gasteiz, 1992.
- GRAFVON KALNEIN/2001. Grafvon Kalnein, Albrecht, *Juan José de Austria en la España de Carlos II, historia de una regencia*, Lérida, 2001.
- GRANADA/1956. *Los Ribalta*, Granada, 1956.
- GRISERI/1956. Griseri, A., “I bocetti di Luca Giordano per l’escalera dell’Escorial”, *Paragone*, 1956, nº 81, pp. 33-39.
- GRUPO BANCO EXTERIOR/1991. *Grupo Banco Exterior. Obras de Arte*, Madrid, 1991.
- GUÉ-TRAPIER/1929. Gué-Trapier, Elizabhet du, *Catalogue of Painting 16 th, 17 th and 18 th centuries in the Collection of the Hispanic Society of America*, Nueva York, 1929.
- GUÉ-TRAPIER/1952. Gué-Trapier, Elizabhet du, *Ribera*, Nueva York, 1952.
- GUÉ-TRAPIER/1957. Gué-Trapier, Elizabhet du, “The school of Madrid and Van Dyck”, *The Burlington Magazine*, 1957, vol. 99, nº 653, pp. 265-273.
- GUEVARA/1788. Guevara, Felipe de, *Comentarios de la Pintura*, Madrid, 1788; 2ª ed. Barcelona, 1948 (esta última es la edición que he manejado).
- GUÍA DE VIZCAYA/1915. *Guía de Vizcaya*, Bilbao, 1915.
- GUTIÉRREZ CABEZÓN/1905. Gutiérrez Cabezón, Mariano, “Tres cuadros eucarísticos notables del Real Monasterio del Escorial”, *La Ciudad de Dios*, 1905, vol. 85, pp. 405-429.
- GUTIÉRREZ PASTOR/1984. Gutiérrez Pastor, Ismael, *Catálogo de Pintura del monasterio de San Millán de la Cogolla*, Logroño, 1984.

- GUTIÉRREZ PASTOR/2002. Gutiérrez Pastor, Ismael, “Luca Giordano en España (1692-1702)”, *Reales Sitios*, 2002, nº 154, pp. 47-63.
- GUTIÉRREZ PASTOR/2003. Gutiérrez Pastor, Ismael, “Novedades sobre Claudio Coello, con algunas cuestiones iconográficas y compositivas”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM.), vol. XV, 2003, pp. 125-145.
- HARRACHSCHEN GEMÄLDEGALERIE/1926. *Katalog der Erlaucht gräflich Harrachschens Gemäldegalerie in Wien*, Viena, 1926.
- HARRIS/1953. Harris, Enriqueta, “Spanish pictures from the Bowes Museum”, *The Burlington Magazine*, 1953, vol. XCV, pp. 22-24.
- HARRIS/1960. Harris, Enriqueta, “La misión de Velázquez en Italia”, *AEA*, 1960, nº 130-131, pp. 109-136.
- HARRIS/1990. Harris, Enriqueta, *Velázquez*, Vitoria, 1990.
- HASKELL/1984. Haskell, F, *Patronos y pintores*, Madrid, 1984.
- HEINZ/1960. Heinz, G., *Katalog der Graf Harrachschens Gemäldegalerie*, Viena, 1960.
- HELD/1965. Held, Julius, S., *European and American paintings. Museo de Arte de Ponce. Catalogue I*, Ponce, Puerto Rico, 1965.
- HERMOSO CUESTA/1999. Hermoso Cuesta, Miguel, “Los retratos ecuestres de Carlos II y Mariana de Neoburgo por Lucas Jordán. Una aproximación a su estudio”, *Artígrama*, 1999, nº 14, pp. 293-304.
- HERNÁNDEZ PERERA/1957. Hernández Perera, Jesus, “Pinturas de Juan Carreño de Miranda en el Museo Lázaro Galdiano”, *Goya*, 1957, nº 19, pp. 6-10.
- HERNÁNDEZ PERERA/1958. Hernández Perera, Jesus, *La pintura española y el reloj*, Madrid, 1958.
- HERNÁNDEZ PERERA/1960. Hernández Perera, Jesus, “Carreño y Velázquez” en *Varia Velazqueña*, tomo I, Madrid, 1960, pp. 482-498.
- HERNÁNDEZ PERERA/1982. Hernández Perera, Jesus, “Relojes antiguos en los retratos de Carreño”, *Cuadernos de relojería*, Madrid, 1982, p. 127.
- HERRERO GARCÍA/1936. Herrero García, Miguel, “Un dictamen pericial de Velásquez y una escena de Lope de Vega”, *Revista Española de Arte*, 1936, tomo XIII, nº 1, pp. 68-68.
- HOLANDA/1563. Holanda, Francisco de, “Del sacar por lo natural” en *De la pintura antigua*, 1548. Versión Castellana de Manuel Denis (1563). Edición facsimilar (2003) de la publicada en Madrid en 1921.
- HORCAJO/1999. Horcajo, Natalia, “Reinas y joyas en la España del siglo XVI” en *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, 1999.
- INDIANAPOLIS/1963. *El Greco to Goya. A loan Exhibition of Spanish painting of the seventeenth and eighteenth centuries*. Indianapolis, 1963.
- IZQUIERDO EXPÓSITO/1996. Izquierdo Expósito, Violeta, “Pinturas murales de Antonio Palomino en la Capilla del Ayuntamiento de Madrid (1696)”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1996, tomo XXXVI, pp. 65-74.
- JENKINS/1977. Jenkins, Mariana, *Il ritratto di stato*, Roma, 1977.
- JORDÁN DE URRIES/2004. Jordán de Urries y de la Colina, Javier, “Luca Giordano en el Palacio Real de Aranjuez”, *Reales Sitios*, 2004, nº 159, pp. 60-73.

- JORDAN GSCHWEND/1994. Jordan Gschwend, Annemarie, *Retrato de Corte em Portugal*, Lisboa, 1994.
- JORDAN GSCHWEND /1999-2000. Jordan Gschwend, Annemarie, “Mujeres mecenas de la casa de Austria y la infanta Isabel Clara Eugenia” en *El Arte en la Corte de los Archidukes Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado*, Madrid, 1999-2000, pp. 118-137.
- JORDAN GSCHWEND/2002. Jordan Gschwend, Annemarie, “Los retratos de Juana de Austria posteriores a 1554: La imagen de una Princesa de Portugal, una Regente de España y una jesuita”, *Reales Sitios*, nº 151, 2002, pp. 42-65.
- JORDAN GSCHWEND /2003. Jordan Gschwend, Annemarie, “Los primeros abanicos japoneses de los Habsburgos” en *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las colecciones Reales Españolas*, Madrid, 2003, pp. 267-274.
- JUDERIAS/1912. Juderías, J., *España en tiempos de Carlos II, el Hechizado*, Madrid, 1912.
- JUSTI/1953, 1999. Justi, Carl, *Velázquez y su siglo*, Madrid, 1953 (traducción al castellano del original en alemán de 1888). He manejado la edición de Espasa de 1999.
- KAGANÉ/1997. Kagané, Ludmila, *The Hermitage Catalogue of western european paintings. Spanish painting. Fifteenth to nineteenth centuries*, Moscú-Firenze, 1997.
- KAGANÉ/2005. Kagané, Ludmila, *La pintura española del Museo del Hermitage. Siglos XV a comienzos del XIX*, Sevilla, 2005.
- KAMEN/1981. Kamen, Henry, *La España de Carlos II*, Barcelona, 1981.
- KUBLER Y SORIA/1959. Kubler, George. y Soria, Martín, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their american dominions 1500-1800*, Londres, 1959.
- KUNSTHISTORISCHES MUSEUM/1960. *Katalog der Gemäldegalerie. Kunsthistorisches Museum*, Viena, 1960.
- KUSCHE/1964. Kusche, María, *Juan Pantoja de la Cruz*, Madrid, 1964.
- KUSCHE/1989. Kusche, María, “Sofonisba Anguissola en España, retratista en la Corte de Felipe II junto a Alonso Sánchez Coello y Jorge de la Rúa”, *AEA*, 1989, nº 248, PP. 391-420.
- KUSCHE/1991. Kusche, María, “Zeremoniell und Individuum, Alonso Sánchez Coello, Hofmales Philipps II” en *Vision oder Wirklichkeit*, 1991, pp. 43-63.
- KUSCHE/1994. Kusche, María, “Sofonisba e il ritratto di rappresentanza ufficiale nella corte spagnola” en *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, Cremona, 1994.
- KUSCHE/1998. Kusche, María, “El retrato cortesano en el reinado de Felipe II” en VV. AA., *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, 1998, pp. 343-382.
- KUSCHE/2000. Kusche, María, “Sánchez Coello. La imagen de la madurez y vejez de Felipe II” en Ribot García, Luis A., (coord.), *La Monarquía de Felipe II a debate*, Madrid, 2000, pp. 497-527.
- KUSCHE/2003. Kusche, María, *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid, 2003.
- KUSCHE/2004. Kusche, María, “‘El caballero cristiano y su dama’. El retrato de representación de cuerpo entero” *Cuadernos de arte e iconografía*, 2004, tomo 13, nº 25, pp. 2-102.
- LABRADA/1965. Labrada, Fernando, *Catálogo de pinturas de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1965.

- LAFUENTE FERRARI/1934. Lafuente Ferrari, Enrique, *Breve historia de la pintura española*, Madrid, 1934.
- LAFUENTE FERRARI/1941. Lafuente Ferrari, Enrique, “La inspección de los retratos reales en el siglo XVII (con un autógrafo de Velázquez)”, *Correo Erudito*, 1941, pp. 55-58.
- LAFUENTE FERRARI/1960. Lafuente Ferrari, Enrique, “Velázquez y los retratos del Conde-Duque de Olivares”, *Goya*, 1960, n^{os} 37-38, pp.64-73.
- LAFUENTE FERRARI/1978. Lafuente Ferrari, Enrique, *Museo del Prado. Pintura española de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1978 (1^a ed., 1969).
- LAFUENTE FERRARI/1987. Lafuente Ferrari, Enrique, *Breve Historia de la pintura española*, tomo II, Madrid, 1987.
- LANKHEIT/1962. Lankheit, Klaus, *Florentinische Barockplastik: die Kunst am Hofe der letzten Medici: 1670-1743*, Munich, 1962.
- LASTERRA/1969. Lasterra, Crisanto de, *Museo de Bellas Artes de Bilbao. Catálogo descriptivo. Sección de Arte Antiguo*, Bilbao 1969.
- LAW/1898. Law, Ernest, *The Royal Gallery of Hampton Court. Illustrated*, Londres, 1898.
- LEVEY/1964. Levey, M., *The later Italian Pictures in the collection of her Majesty The Queen*, Londres, 1964.
- LISBOA/1994. *Retrato de Corte em Portugal*, Lisboa, 1994.
- LISÓN TOLOSONA/1991. Lisón Tolosana, Carmelo. *La imagen del Rey (Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias)*. Madrid, 1991.
- LLORENTE/2006. Llorente, Mercedes, “Imagen y autoridad en una regencia: los retratos de Mariana de Austria y los límites del poder”, *Studia Historica, Historia Moderna*, 2006, vol. 28, pp. 211-238.
- LOMAZZO/1584. Lomazzo, Gian Paolo, “*Composizione di ritrarre dal naturale*”, en *Trattato dell'Arte della Pittura, Scultura et Architettura*, Milán, 1584, pp. 374-382, en *Scritti sulle Arti*, vol. II, Firenze, 1974 (a cura di Roberto Paolo Ciardi).
- LONDRES/1895-1896. *Exhibition of Spanish Art*, New Gallery, Londres, 1895-1896.
- LONDRES/1901-1902. *Exhibition of the works os Spanish Painters*, Catalogue by A. G. Temple, Guildhall Gallery, Londres, 1901-1902.
- LONDRES/1913-1914. *Illustrated Catalogue of the Exhibition of Spanish Old Masters*, Grafton Galleries, Londres, 1913-1914.
- LONDRES/1920-1921. *Exhibition of Spanish Paintings*, Royal Academy of Arts, Londres, 1920-1921.
- LONDRES/1938. *Catalogue of the Exhibition of 17th Century Art in Europe*, Royal Academy of Arts, Londres, 1938.
- LONDRES/1981. *El Greco to Goya. The Taste for Spanish Paintings in Britain and Ireland*. Texto y catálogo de Alan Brahan, Londres, 1981.
- LÓPEZ CORDÓN/1998. López Cordon, M^a., Victoria, “Mujer, poder y apariencia o las vicisitudes de una regencia” *Studia Historica.Historia Moderna*, 1998, n^o 19, pp. 49-66.
- LÓPEZ REY/1963. López, Rey, J., *Velázquez. A catalogue Raisonné*, Londres, 1963.
- LÓPEZ TORRIJOS/1985a. López Torrijos, Rosa, “Grabados y dibujos para la entrada en Madrid de María Luisa de Orleans (1680)”, *AEA*, 1985, n^o 231, pp. 239-250.

- LÓPEZ TORRIJOS/1985b. López Torrijos, Rosa, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1985.
- LÓPEZ TORRIJOS/2002. López Torrijos, Rosa, “Teatro y pintura en la época de Calderón”, *Goya*, 2002, nº 287, pp. 83-96.
- LORENTE JUNQUERA/1949. Lorente Junquera, Manuel, “Sobre el bronce de Bernini en el Prado”, *AEA*, 1949, nº 88, pp. 281-285.
- LOZOYA/1940. Lozoya, Marqués de, *Historia del Arte Hispánico*, Barcelona, 1940.
- LOZOYA/1949. Lozoya, Marqués de, “El cuadro de las exequias de María Luisa de Orleáns, por Sebastián Muñoz”, *Boletín de la Sociedad española de Excursiones*, 1949, tomo LIII, pp. 201-204.
- LOZOYA/1964a. Lozoya, Marqués de, “La pintura al fresco en El Escorial: Lucas Jordán” en *El Escorial. IV centenario de la fundación, 1563-1963*, tomo II, Madrid, 1963, pp. 447-468.
- LOZOYA/1964b. Lozoya, Marqués de, “Lienzos de Ribera en el Palacio Real y en el Monasterio de la Encarnación”, *AEA*, 1964 (tomo XXXVII), pp. 1-5.
- LOZOYA/1972. Lozoya, Marqués de, “El caballo en la pintura de los Palacios Reales”, *Reales Sitios*, 1972, nº 33, pp. 16-22.
- LUNN Y ESPINOSA CARRIÓN/1979. Lunn M., R. Y Espinosa Carrión, V., “Los dibujos de Juan Carreño de Miranda”, *AEA*, 1979, nº 207, pp. 281-306.
- LYNCH/1975. Lynch, J., *España bajo los Austrias*, Barcelona, 1975.
- MACARTNEY/2002. Macartney, Hilary, “La colección Stirling Maxwell en Pollok House, Glasgow”, *Goya*, 2002, nº 291, pp. 345-355.
- MADRAZO/1856. Madrazo, José de, *Catálogo de la galería del Excmo. Sr. D. José de Madrazo*, Madrid, 1856.
- MADRAZO, P.: *Catálogos del Museo del Prado, desde 1843 a 1920*.
- MADRAZO/1872. Madrazo, Pedro de, *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid*, Madrid, 1872.
- MADRID/1893. *Exposición Histórico-Europea. 1892 a 1893. Catálogo general*, Madrid, 1893.
- MADRID/1902. *Exposición nacional de retratos, catálogo*, Madrid, 1902.
- MADRID/1918. *Catálogo de la Exposición de Retratos de Mujeres Españolas por artistas anteriores a 1850*, Madrid, 1918.
- MADRID/1925. *Exposición de retratos de niño es España. Catálogo general ilustrado*, Sociedad española de amigos del Arte, Madrid, 1925.
- MADRID/1960-1961. *Velázquez y lo velazqueño. Catálogo de la exposición homenaje a Diego de Silva Velázquez en el III centenario de su muerte. 1660-1960*, Madrid, 1960-1961.
- MADRID/1981-1982a. *El arte en la época de Calderón*, Madrid, 1981-1982.
- MADRID/1981-1982b. *Estampas. Cinco siglos de imagen impresa*, Madrid, 1981-1982.
- MADRID/1981-1982c. *Pintura española de los siglos XVI al XVIII en colecciones centro europeas*, Madrid, 1981-1982.
- MADRID/1985. *Pintura napolitana de Caravaggio a Giordano*, Madrid, 1985.
- MADRID/1986a. *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Madrid, 1986.
- MADRID/1986b. *Monstruos, enanos y bufones en la corte de los Austrias*, Madrid, 1986.

- MADRID/1990a. *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, 1990.
- MADRID/1990b. *Velázquez*, Madrid, 1990.
- MADRID/1992. *Ribera 1591-1652*, Madrid, 1992.
- MADRID/1993. *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1993.
- MADRID/1994. *Barroco español y austriaco. Fiesta y teatro en la corte*, Madrid, 1994.
- MADRID/1996-1997. *Pintores del reinado de Carlos II, catálogo de la exposición itinerante*, Madrid, 1996-1997.
- MADRID/1998-1999. *Felipe II, un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, 1998-1999.
- MADRID/1999a. *Tiziano. Técnicas y restauraciones*, Madrid, 1999.
- MADRID/1999b. *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*, Madrid, 1999.
- MADRID/1999-2000a. *El arte en la corte de los archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado*, Madrid, 1999-2000.
- MADRID/1999-2000b. *Los siglos de Oro en los Virreinos de América. 1550-1700*, Madrid, 1999-2000.
- MADRID/1999-2000c. *Velázquez Rubens y Van Dyck*, Madrid, 1999-2000.
- MADRID/2000a. *Carlos V. Retratos de familia*, Madrid, 2000.
- MADRID/2000b. *El Documento pintado: cinco siglos de arte en manuscritos*, Madrid, 2000.
- MADRID/2001. *La restauración de Carlos V en la batalla de Mühlberg de Tiziano*, Madrid, 2001.
- MADRID/2002. *Luca Giordano y España*, Madrid, 2002.
- MADRID/2003a. *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las colecciones Reales Españolas*, Madrid, 2003.
- MADRID/2003b. *Tiziano*, Madrid, 2003.
- MADRID-ROMA/2003-2004. *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid-Roma, 2003-2004.
- MADRID/2004-2005. *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, 2004-2005.
- MADRID/2005a. *Inmaculada*, Madrid, 2005.
- MADRID/2005b. *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, 2005.
- MADRID-BILBAO/1996-1997. *Obras maestras del arte español. Museo de Bellas Artes de Budapest*, Madrid-Bilbao, 1996-1997.
- MADRID-BILBAO/2001-2002. *Colección BBVA. Del Gótico a la Ilustración*, Madrid-Bilbao, 2001-2002.
- MADRID JUNTA DE ICONOGRAFÍA NACIONAL/1914. *Retratos de personajes españoles*, Junta de Iconografía Nacional, Madrid, 1914.
- MANZINI/1998. Manzini, Matteo, *Tiziano e le corti D'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Venecia, 1998.
- MANCINI/2000. Mancini, Matteo, "La elaboración de nuevos modelos en la retratística carolina: la relación privilegiada entre el Emperador y Tiziano" en VV.AA., *Carlos V y las artes. Promoción artística y familia imperial*, Valladolid, 2000, pp. 221-234.
- MARAVALL/1975. Maravall, Juan Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, 1975.

MARIANA/1599. Mariana, Juan de, *Del Rey y la institución real*, 1599, edición de la BAE vol. 31, *Obras del Padre Juan de Mariana*, tomo II, Madrid, 1950, LIII, cap. XIV.

MARIANO/1953. Mariano, Tomás, *La miniatura retrato en España*, Madrid, 1953.

MARÍAS/1995. Marías, Fernando (ed.), *Otras Meninas*, Madrid, 1995.

MARÍAS/1997. Marías, Fernando, “Juan Pantoja de la Cruz: el arte cortesano de la imagen y las devociones femeninas”, en *La mujer en el arte español*, Actas de las VIII Jornadas de Arte del CSIC, Madrid, 1997, pp. 101-116.

MARÍN CRUZADO/1999. Marín Cruzado, Olga, “El retrato real en composiciones religiosas de la pintura del siglo XVI: Carlos V y Felipe II” en *El Arte en la corte de Carlos V y Felipe II*, Madrid, 1999, pp. 113-125.

MARTÍN GONZÁLEZ/1958. Martín González, Juan José, “Arte y artistas del siglo XVII en la Corte”, *AEA*, 1958, pp. 125 y ss.

MARTÍN GONZÁLEZ/1984. Martín González, Juan José, *El artista en la sociedad española del Siglo XVII*, Madrid, 1984.

MARTÍN GONZÁLEZ/1991. Martín González, Juan José, *El escultor en Palacio (viaje a través de la escultura de los Austrias)*, Madrid, 1991.

MARTÍNEZ RIPOLL/1978. Martínez Ripoll, Antonio, *Francisco de Herrera el Viejo*, Sevilla, 1978.

MARTÍNEZ RIPOLL/1981. Martínez Ripoll, Antonio, “Antonio Palomino, grabador”, *AEA*, 1981, nº 214, pp. 185-190.

MARTÍNEZ RIPOLL/1985. Martínez Ripoll, Antonio, “Sebastián Muñoz, pintor de María Luisa de Orleans”, *AEA*, 1985, nº 232, pp.332-350.

MARTÍNEZ RIPOLL/1990. Martínez Ripoll, Antonio, “‘El Conde Duque de Olivares con una vara en la mano’ de Velázquez, o la ‘praxis’ olivarista de la Razón de estado, en trono a 1625”, en *La España del Conde Duque de Olivares*, Valladolid, 1990, pp. 447-80.

MARTÍNEZ RIPOLL/2001. Martínez Ripoll, Antonio, “La pintura barroca española en El Escorial” en *El Monasterio de El Escorial y la pintura*, San Lorenzo de El Escorial, 2001, pp. 245-283.

MARTÍNEZ RIPOLL/2002a. Martínez Ripoll, Antonio, “El Escorial apocalíptico, o la Jerusalén Celeste en la Tierra. Cratofanía escatológica del último Emperador”, en *El Monasterio de El Escorial y la arquitectura*, San Lorenzo de El Escorial, 2002, pp. 63-100.

- MARTÍNEZ RIPOLL/2002b. Martínez Ripoll, Antonio, “Diego Velázquez, hechura de Olivares, y sus simulacros de Monarquía”, en *Velázquez (1599-1999). Visiones y revisiones*, Córdoba, 2002, pp. 125-152.
- MARZOLF/1961. Marzolf, Rosemary Ann, *The life and work of Juan Carreño de Miranda, (1614-1685)*, University Microfilm, INC., Ann Arbor, 1961.
- MATILLA/1991a. Matilla, José Manuel, *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*, Victoria-Gasteiz, 1991.
- MATILLA/1991b. Matilla, José Manuel, “El valor iconográfico de la portada del libro en el siglo XVII y su explicación en el prólogo”, *Cuadernos de arte e iconografía*, 1991, tomo IV, nº 8, pp. 25-32.
- MATTHEWS/2000. Matthews, P.G., “Portraits of Philip II of Spain as King of England”, *The Burlington Magazine*, enero de 2000, vol. CXLII, nº 1162, pp. 13-19.
- MAURA/1911. Maura, duque de, *Carlos II y su Corte* (2 vol.), Madrid, 1911.
- MAURA/1990. Maura, duque de, *Vida y reinado de Carlos II*, Madrid, 1990 (1ª ed., 1942).
- MAYER/1912. Mayer, Augustus, “Claudio Coello” en *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*, ed. U. Thieme y F. Becker, 7, pp. 165-166, Leipzig, 1912.
- MAYER/1915. Mayer, Augustus L., “Cuadros españoles en colecciones americanas”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1915, pp. 104-108.
- MAYER/1923a. Mayer, Augustus, L., “Retratos españoles en el extranjero: Carreño, Murillo y Nicolás de Bussi”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1923, pp. 123 y ss.
- MAYER/1923b. Mayer, Augustus, *Jusepe de Ribera, (Lo Spagnoletto)*, Leipzig, 1923.
- MAYER/1932. Mayer, Augustus, L., “Obras de arte español en el extranjero”, *Revista española de arte*, 1932, pp. 91 y ss.
- MAYER/1936. Mayer, Augustus, L., *Velázquez. A Catalogue Raisonné*, Londres, 1936.
- MAYER/1947. Mayer, Augustus, L., *Historia de la Pintura española*, Madrid, 1947.
- MCLAREN/1952. McLaren, Neil, *National Gallery Catalogues. The Spanish school*, Londres, 1952 (reimpresión en 1988).
- MEDIAVILLA MARTÍN/1994. Mediavilla Martín, P. B., *La Sagrada Forma del Escorial*, El Escorial, 1994.
- MELI/1934. Meli, Filippo, *Giacomo Serpotta. Secondo centenario della morte di Giacomo Serpotta (1732-1932), vol. II. Vita ed opere, con 165 documenti inédati e 71 tavole*, Palermo, 1934.
- MÉLIDA/1924. Mérida, J. R., *Catálogo monumental de España. Provincia de Cáceres*, 3 tomos, Madrid, 1924.
- MENA MARQUÉS/1986. Mena Marqués, Manuela “A propósito del ‘Retrato de enano’ de Juan Van den Hamen”, en *Monstruos, enanos y bufones en la corte de los Austrias*, Madrid, 1986, p. 104.
- MENA MARQUÉS/1994. Mena Marqués, Manuela, “El napolitano Lucas Jordán en El Escorial” en *Los frescos italianos de El Escorial*, Madrid, 1993, pp. 203-214.
- MENDO/1662. Mendo, Andres, *Príncipe perfecto y ministros ajustados*, Lyon, 1662.
- MÉXICO/1978. *Del Greco a Goya, catálogo de la exposición*, Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, 1978.

- MÉXICO/1979. *Décimo aniversario del Museo de San Carlos*, México, 1979.
- MÉXICO/2000-2001. *El mundo de Carlos V. De la España medieval al siglo de Oro*, México, 2000-2001.
- MILÁN/1986. *Da El Greco a Goya. I secoli d'oro della pittura spagnola*, Milán, 1986.
- MINGUEZ/1991. Minguez, Victor, "El espejo de los antepasados y el retrato de Carlos II en el Museo Lázaro Galdiano" *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1991, nº 45, pp. 71-81.
- MINGUEZ/1991. Minguez, Victor, "El retrato aulico y la iconografía solar: la imagen astral de los reyes hispanos durante el antiguo régimen", *Millars. Espai i historia*, 1996, 19, pp. 145-163.
- MOFFITT/1981. Moffitt, John, "Velázquez, Olivares, and the Baroque Equestrian Portrait", *The Burlington Magazine*, 1981, vol. 112, pp. 529-537.
- MOFFITT/1988. Moffitt, John, "Velázquez y el significado del retrato ecuestre barroco", *Goya*, 1988, nº 202, pp. 207-215.
- MOFFIT/1991. Moffit, John, "Teoría del retrato cortesano del siglo de Oro" en *Velázquez, práctica e idea: estudios dispersos*, Universidad de Málaga-Colegio de Arquitectos, 1991.
- MORÁN TURINA/1980. Morán Turina, Miguel, "El retrato cortesano y la tradición española en el reinado de Felipe V", *Goya*, 1980, nº 159, pp. 152-161.
- MORÁN TURINA/1981. Morán Turina, Miguel, "El Palacio como laberinto y las transformaciones de Felipe V en el Alcázar de Madrid", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1981, pp. 251-263.
- MORÁN TURINA/1990. Morán Turina, José Miguel, *La imagen del Rey: Felipe V y el arte*, Madrid, 1990.
- MORÁN TURINA/2003-2004. Morán Turina, Miguel, "Reinterpretando a Velázquez: Carreño y el retrato de Carlos II", en *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid-Roma, 2003-2004, pp. 63-72.
- MORÁN TURINA/2006. Morán Turina, Miguel, "Reinterpretando a Velázquez: Carreño y el retrato de Carlos II" en *Estudios sobre Velázquez*, Madrid, 2006, pp. 153-185.
- MORENO VILLA/1913. Moreno Villa, Antonio, *Etiquetas de la Casa de Austria*, Madrid, 1913.
- MORENO VILLA/1939. Moreno Villa, Antonio, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos*, Madrid, 1939.
- MULCAHY/1996. Mulcahy, Rosemarie "Alonso Sánchez Coello and Grand Duke Ferdinando I de' Medici" *The Burlington Magazine*, vol. CXXXVIII, agosto 1996, pp. 517-521.
- MULCAHY/1998-1999. Mulcahy, Rosemarie, "El arte religioso y su función en la corte de Felipe II" en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, 1998-1999, pp. 159-183.
- MULCAHY/2000. Mulcahy, Rosemarie, "La Imagen Real o la Real Imagen. Imágenes y percepciones de Felipe II" en Ribot García, Luis A., (coord.), *La Monarquía de Felipe II a debate*, Madrid, 2000, pp. 473-496.
- MUNICH/1976. *Kurfürst Max Emanuel*, Munich, 1976.
- MUNICH-VIENA/1982. *Von Greco bis Goya*. Munich, Haus der Kunst. Viena, Künstlerhaus. 1982.
- MURCIA/2007. *Salzillo, testigo de un siglo*, Murcia, 2007.

- MUSEÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE/1927. Catalogue de la peinture ancienne, Bruselas, 1927. *Museés Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Catalogue de la peinture ancienne*, Bruselas, 1927.
- MUSEO DE SANTA CRUZ/1865. *Museo de Santa Cruz de Toledo, Catálogo*, Toledo, 1865.
- MUSEO DEL PRADO/1990. *Museo del Prado, Inventario General de Pinturas I. La colección real*, Madrid, 1990.
- MUSEO DEL PRADO/1991. *Museo del Prado, Inventario General de Pinturas II. El Museo de la Trinidad*, Madrid, 1991.
- MUSEO DEL PRADO/1996. *Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas*, Madrid, 1996.
- MUSEO NACIONAL DEL VIRREINATO/1996. *Pintura Novohispana, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, tomo III, siglos XVII-XX, segunda parte*, México, 1996.
- MUSEO VÍCTOR BALAGUER/1900. *Boletín de la Biblioteca Museo Víctor Balaguer*, nº 4, I, Época 3ª, abril de 1900, p. 3.
- MUSEUM OF FINE ARTS, BUDAPEST/1991. *Museum of fine Arts, Budapest. Old Masters' Gallery. A summary catalogue of italian, french, spanish, and greek paintings*, Budapest, 1991.
- NAPOLI/1954. *Mostra del ritratto storico napoletano*, Napoli, 1954.
- NAPOLI/1992. *Jusepe Ribera*, Napoli, 1992.
- NAPOLI/2006. *Tiziano e il Ritratto di Corte da Raffaello ai Carraci*, Napoli, 2006.
- NAPOLI-VIENA-LOS ÁNGELES/2001-2002. *Luca Giordano 1634-1705*, Napoli-Viena-Los Angeles, 2001-2002.
- NIÑO/1945. Niño, Felipa, "Bernini en Madrid", *AEA*, 1945, nº 69, pp. 150-161.
- NOTTINGHAM/1980. *The Golden Age of Spanish Art from el Greco to Murillo and Valdés Leal: Paintings and Drawings from British collections*, Nottingham, 1980.
- NUEVA YORK/2006-2007. *De El Greco a Picasso: el tiempo, la verdad y la Historia*, Nueva York, 2006-2007.
- OLIVA/1919. Oliva, Víctor, "Villanueva y la Geltrú", *Boletín de la Sociedad de Atracción de Forasteros de Barcelona*, 1919, nºs XXXVIII, 2º a 4º trimestre, pp. 59-61.
- OLMO/1680. Olmo, José del, *Relación del Auto General de la Fe que se celebró en Madrid en presencia de sus majestades el día 30 de junio de 1680 dedicado al rey nuestro señor*, Madrid, 1680.
- OROZCO/1977. Orozco, Emilio, *Mística, plástica y barroco*, Madrid, 1977.
- ORSO/1986. Orso, Steven. *Philip IV and the decoration of the Alcázar of Madrid*, Princenton University Press, New Jersey, 1986.
- OVIEDO/1985. *Juan Carreño de Miranda y la pintura barroca madrileña, Catálogo de la Exposición*, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, 1985.
- PACHECO/1932. Pacheco, Juan, *Galería de pinturas. Indicador de los cuadros*, México, 1932.
- PACHECO/1990. Pacheco, Francisco, *El arte de la pintura* (ed. de Bonaventura Bassegoda), Madrid, 1990.
- PÁEZ/1966-1970. Páez, Elena, *Iconografía Hispana: catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional*, vol I (A-CH); vol II (D-K); vol III (L-R); vol IV (S-Z y adiciones); vol V (láminas), Madrid, 1966-1970.

- PÁEZ/1981-1985. Páez, Elena, *Repertorio de Grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, tomo I (A-G); tomo II (H-Q); tomo III (R-Z); tomo IV (índices), Madrid, 1981-1985.
- PALACIOS MARTÍN/1976. Palacios Martín, B., “Los símbolos de la soberanía en la Edad Media Española. El simbolismo de la espada”, *Instituto de estudios Manchegos* 1976, pp. 274-296.
- PALAZUELOS/1890. Palazuelos, vizconde de, *Toledo. Guía artístico-práctica*, Toledo, 1890.
- PALEOTTI/1582. Paleotti, Gabriele, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bolonia, 1582, (ed. de 2002, Roma).
- PALLOL/1915. Pallol, B., “Juan Carreño de Miranda”, *Estudio*, 1915, tomo III, pp. 316-339.
- PALOMINO/1715-1724. Palomino de Castro, Antonio, *El Museo pictórico y escala óptica*, 3 vol., Madrid, 1715-1724, ed., Aguilar, 1947, reimpr. 1988.
- PAMPLONA/2003-2004. *Maestros de la pintura española en la Colección Lázaro Galdiano*, Navarra, 2003-2004.
- PANOFISKY/1972. Panofsky, Erwing, *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1972.
- PANOFISKY/1980. Panofsky, Erwing, *El significado en las artes visuales*, Madrid, 1980.
- PANOFISKY/2003. Panofsky, Erwing, *Tiziano. Problemas de iconografía*, Madrid, 2003. (publicado originalmente en inglés: *Problems in Titian, Mostly iconographic*, Nueva York, 1969).
- PANTORBA/1946. Pantorba, Bernardino de, *José de Ribera*, Barcelona, 1946.
- PARÍS/1963. *Trésors de la peinture espagnole. Églises et Musées de France*, París, 1963.
- PARÍS/1987-1988. *De Greco à Picasso. Cinq siècles d'Art Espagnol*, París, 1987-1988.
- PARÍS-NUEVA YORK/1911. *A descriptive and illustrated catalogue of 150 paintings by old masters from the Kleinberger Galleries*, París-Nueva York, 1911.
- PASCUAL CHENEL/2005. Pascual Chenel, Álvaro, “Un nuevo retrato ecuestre de Carlos II por Herrera Barnuevo”, *AEA*, 2005, nº 310, pp. 179-184.
- PEMÁN/1964. Pemán, Cesar, *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz. Pinturas*, Madrid, 1964.
- PEQUE IGLESIAS/1952. Peque Iglesias, Severino, *Sagrada Forma del Escorial, historia, altar y custodias*, El Escorial, 1952.
- PERERA/1958. Perera, Arturo, “Miniaturas de los siglos XVI y XVII en el Museo Lázaro Galdiano”, *Goya*, 1958, nº 23, pp. 285-291.
- PÉREZ BUSTAMANTE/1918. Pérez Bustamante, C., “Claudio Coello. Noticias biográficas desconocidas”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1918, pp. 223-227.
- PÉREZ SÁNCHEZ/1965. Pérez Sánchez, Alfonso, *Pintura Italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965.
- PÉREZ SÁNCHEZ/1972. Pérez Sánchez, Alfonso, “Notas sobre Palomino pintor”, *AEA*, 1972, nº 179, pp. 251-269.
- PÉREZ SÁNCHEZ/1976a. Pérez Sánchez, Alfonso, “Pintura madrileña del siglo XVII: Addenda”, *AEA*, 1976, pp. 293-325.
- PÉREZ SÁNCHEZ/1976b. Pérez Sánchez, Alfonso, “Presencia de Tiziano en la España del Siglo de Oro”, *Goya*, 1976, nº 135, pp. 140-159.

- PÉREZ SÁNCHEZ/1977. Pérez Sánchez, Alfonso, “Rubens y la pintura barroca española”, *Goya*, 1977, nº 140-141, pp. 86-109.
- PÉREZ SÁNCHEZ/1979. Pérez Sánchez, Alfonso, “Pintura española e italiana en el Banco Exterior de España” en *Obras de arte en el Banco Exterior de España*, Madrid, 1979, pp. 14-55.
- PÉREZ SÁNCHEZ/1982. Pérez Sánchez, Alfonso, “Crónica, Painting in Spain, 1650-1700”, *AEA*, 1982, nº 219, pp. 324-328.
- PÉREZ SÁNCHEZ/1985a. Pérez Sánchez, Alfonso, *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*, Madrid-Avilés, 1985.
- PÉREZ SÁNCHEZ/1985b. Pérez Sánchez, Alfonso, “Carreño de Miranda y la pintura española de su tiempo”, en *Aspectos del Barroco: el ámbito de Carreño*, Avilés, 1985, pp. 23-59.
- PÉREZ SÁNCHEZ/1985c. Pérez Sánchez, Alfonso, “La pintura napolitana de Caravaggio a Giordano”, en *Pintura napolitana de Caravaggio a Giordano, catálogo de la exposición*, Madrid, 1985.
- PÉREZ SÁNCHEZ/1986. Pérez Sánchez, Alfonso, *Carreño, Rizzi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo, (1650-1700)*, Madrid, 1986.
- PÉREZ SÁNCHEZ/1990. Pérez Sánchez Alfonso, “En torno a Claudio Coello”, *AEA*, 1990, nº 250, pp. 129-155.
- PÉREZ SÁNCHEZ Y DíEZ GARCÍA/1990. Pérez Sánchez, Alfonso y Díez García, José Luis, *Museo Municipal de Madrid. Catálogo de las Pinturas*, Madrid, 1990.
- PÉREZ SÁNCHEZ/1995. Pérez Sánchez, Alfonso, “Pinturas clásicas de tres siglos” en *Colección Argentaria*, Madrid, 1995.
- PÉREZ SÁNCHEZ/2000. Pérez Sánchez, Alfonso, *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, 2000.
- PÉREZ SÁNCHEZ Y NAVARRETE PRIETO/2001-2002. Pérez Sánchez, Alfonso y Navarrete Prieto, Benito, *Colección BBVA. Del Gótico a la Ilustración*, Madrid-Bilbao, 2001-2002.
- PÉREZ SÁNCHEZ/2004. Pérez Sánchez, Alfonso, “El retrato clásico español”, en *El Retrato*, Madrid, 2004, pp. 197-231.
- PÉREZ SÁNCHEZ/2004-2005. Pérez Sánchez, Alfonso, “Velázquez y el retrato Barroco”, en *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, 2004-2005, pp. 166-199.
- PÉREZ SÁNCHEZ/2005. Pérez Sánchez, Alfonso, *Pintura española de los siglos XVII y XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid 2005.
- PETRACCONI/1919. Petraccone, E., *Luca Giordano*, Napoli, 1919.
- PFANDL/1947. Pfandl, Ludwig, *Carlos II*, Madrid, 1947.
- PIGLER/1968. *Katalog der galerie alter meister. Museum der Bildenden Künste. Szépművészeti Múzeum*, Budapest, 1968.
- PLA CARGOL/1934. Pla Cargol, Joaquin, *Ribera y Zurbarán*, Madrid, 1934.
- PLA CARGOL/1955. Pla Cargol, Joaquin, *Carreño, Coello, Pantoja y Valdés Leal*, Gerona-Madrid, 1955.
- PLASENCIA/1932. Plasencia, Antonio, *Catálogo de las Obras de Pintura y Escultura del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, 1932.
- POLERÓ/1857. Poleró, Vicente, *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1857.

- POLLEROS/2003-2004. Polleros, Friedrich, “Entre ‘majestás’ y ‘modestas’. Sobre la representación del Emperador Leopoldo I” en *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid-Roma, 2003-2004, pp. 151-160.
- POMMIER/2003a. Pommier, Édouard, *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all’Età dei Lumi*, Torino, 2003 (Ed. original en francés, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, París, 1998).
- POMMIER/2003b. Pommier, Édouard, “Le portrait du pouvoir: de la norme à la réalité” en *Les portraits du pouvoir*, Roma, 2003.
- PONZ/1787-1794. Ponz, Antonio, *Viaje de España en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, 1787-1794, ed. facsímil, Madrid, 1972.
- POPE-HENNESSEY/1985. Pope-Hennessy, Jhon, *El retrato en el Renacimiento*, Madrid, 1985 (primera edición en inglés, *The portrait in the Renaissance*, Londres-Nueva York, 1966).
- PORREÑO/1628. Porreño, Baltasar, *Dichos y hechos del señor rey don Felipe II, el prudente, potentísimo y glorioso monarca de las Españas y de las Indias*, 1628, ed. de Paloma Cuenca, Madrid, 2001.
- PORTELA SANDOVAL/2001. Portela Sandoval, Francisco José, “La obra pictórica de Lucas Jordán en El Escorial”, en *El Monasterio de El Escorial y la pintura*, San Lorenzo de El Escorial, 2001, pp. 351-394.
- PORTÚS/1999. Portús Javier, “Retrato, Humildad y Santidad en el Siglo de Oro”, *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, 1999, LIV, 1, pp. 169-188.
- PORTÚS/2000. Portús, Javier, “‘Soy tu hechura’. Un ensayo sobre las fronteras del retrato cortesano en España”, en *Carlos V. Retratos de familia*, Madrid, 2000, pp. 181-219.
- PORTÚS/2000-2001. Portús, Javier, “El retrato cortesano en la época de los primeros Austrias: historia, propaganda, identidad”, en *El linaje del Emperador*, Cáceres, 2000-2001.
- PUT/1923. Put, A., van de, “Some Golden Fleece Portraits”, *The Burlington Magazine*, 1923, pp. 84-90.
- PRINCETON/1973. *Jusepe de Ribera: prints and drawings*, (catálogo a cargo de Brown, Jontahan) Princeton, 1973.
- PRINCETON-DETROIT/1982. *Painting in Spain, 1650-1700, from North American Collections, Catálogo de la Exposición*, The Art Museum Princeton University-The Detroit Institute of Arts, Princeton-Detroit, 1982.
- QUESADA VARELA/2000. Quesada Varela, José María, “Nuevas pinturas de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia”, *Goya*, 2000, nº 276, pp. 153-166.
- QUEVEDO/1854. Quevedo, José, *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo llamado comunmente del Escorial desde su origen y fundación hasta el presente, y descripción de las bellezas artísticas y literarias que contiene*, Madrid, 1986, ed. facsímil de la 2ª ed., 1854 (1ª ed., 1849).
- QUINTERO/1919. Quintero, Pelayo, *Colección de Retratos del Museo de Bellas Artes de Cádiz*, Cádiz, 1919.
- RAMÓN PARRO/1897. Ramón Parro, Sixto, *Toledo en la Mano*, 2 vol. Toledo, 1897.

- REVUELTA TUBINO/1987. Revuelta Tubino, Matilde, *Museo de Santa Cruz de Toledo* (sección de Bellas Artes I: siglos XIV, XV y XVI) tomo II, Toledo, 1987.
- RIBOT GARCÍA/1993. Ribot García, Luis Antonio, “La España de Carlos II”, en *La transición del siglo XVII al XVIII. Entre la decadencia y la reconstrucción*, tomo XXVIII de la Historia de España Menéndez Pidal, Madrid, 1993, pp. 63-203.
- RIBOT GARCÍA/1999. Ribot García, Luis Antonio. “Carlos II: el centenario olvidado”, *Studia Histórica. Hª Moderna*, vol. 20, 1999, pp. 19-44.
- RODA/1947. Roda, Damián, *Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, 1947.
- RODRÍGUEZ DE CEBALLOS/2000. Rodríguez de Ceballos, Alfonso, “Retrato de Estado y propaganda política: Carlos II (en el tercer centenario de su muerte)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM), vol XII, 2000, pp. 93-109.
- RODRÍGUEZ MOYA/2001. Rodríguez Moya, M. Inmaculada, “Los retratos de los Monarcas Españoles en la Nueva España. Siglos XVI-XIX”. *Anales. Museo de América*, 2001, vol. 9, pp. 287-301.
- ROMA/1991-1992a. *La pittura Madrilená del secolo XVII*, Roma, 1991-1992.
- ROMA/1991-1992b. *Immagini della Spagna Barocca. Monarchia e Religione*, Roma, 1991-1992.
- RUIZ ALCÓN/1971-1972. Ruíz Alcón, M^a., Teresa, “Lucas Jordán”, *Reales Sitios*, 1971, n^{os} 28, 29, 30 y 31; 1972, n^o 32.
- RUÍZ GÓMEZ/2004-2005. Ruíz Gómez, Leticia, “Retratos de Corte en la Monarquía Española (1530-1660)”, en *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, 2004-2005, pp. 92-119.
- RUIZ RODRÍGUEZ/2001. Ruíz Rodríguez, José Ignacio, *Las Órdenes Militares castellanas en la Edad Moderna*, Madrid, 2001.
- RUIZ RODRÍGUEZ/2005. Ruiz Rodríguez, José Ignacio, *Juan José de Austria un bastardo regio en el gobierno de un imperio*, Madrid, 2005.
- SAAVEDRA FAJARDO/1642. Saavedra Fajardo, Diego, *Idea de un Príncipe político-cristiano representada en cien Empresas*, Milán, 1642, ed. de Sagrario López (Cátedra), Madrid, 1999.
- SALINAS/1884a. Salinas, Antonio, “Di un bozzetto del monumento messinese di Carlo II modellato da Giacomo Serpotta”, *Archivio Storico Siciliano*, anno VIII, 1884, pp. 483-490.
- SALINAS/1884b. Salinas, Antonio, “Aggiunta all’articolo sulla Statua di Carlo II modellata da Giacomo Serpotta”, *Archivio Storico Siciliano*, anno IX 1884, pp. 241-243.
- SALORT/2005. Salort, Salvador, *Velázquez en Italia*, Madrid, 2005.
- SALTILLO/1953. Saltillo, marqués de, “Artistas madrileños: 1592-1850”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1953, n^o 57, pp. 137 y ss.
- SAN LORENZO DE EL ESCORIAL/1998. *Felipe II. Un monarca y su época. La monarquía Hispánica*, San Lorenzo de El Escorial, 1998.
- SÁNCHEZ CANTÓN/1916. Sánchez Cantón, Francisco Javier, “Los pintores de cámara de los Reyes de España” *Boletín de la Sociedad española de Excursiones*, 1914, tomo XXII, pp. 136-305 y 1915, tomo XXIII, pp. 51-210.
- SÁNCHEZ CANTÓN/1923. Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Catálogo de las pinturas del Instituto de Valencia de Don Juan*, Madrid, 1923.

- SÁNCHEZ CANTÓN/1943. Sánchez Cantón, Francisco Javier, “Pedro Ruiz González, pintor de la escuela de Madrid”, *AEA*, 1943, nº 60, pp. 399-403.
- SÁNCHEZ CANTÓN/1948. Sánchez Cantón, Francisco Javier y Pita Andrade, José Manuel, *Los retratos de los Reyes de España*, Barcelona, 1948.
- SÁNCHEZ CANTÓN/1963. Sánchez Cantón Francisco Javier, *Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas*, Madrid, 1963.
- SÁNCHEZ DEL PERAL/2001. Sánchez del Peral y López, Juan Ramón, “Jan Van Kessel II y la Joya Grande de Mariana de Neoburgo: consideraciones sobre el retrato portátil en la época de Carlos II”, *Reales Sitios*, 2001, nº 150, pp. 65-74.
- SÁNCHEZ RIVERO/1927. Sánchez Rivero, Angel, *Viaje de Cosme II por España. Madrid y su provincia*, Madrid, 1927.
- SANCHO/2002. Sancho, José Luis, “Ianus Rex. Otra cara de Carlos II y del Palacio Real de Aranjuez: Morelli y Giordano en el despacho antiguo del Rey”, *Reales Sitios*, 2002, nº 154, pp. 34-45.
- SANTA MARÍA/1943. Santa María, J., M., *Ribera el spañoletto*, Barcelona, 1943.
- SANTIAGO DE COMPOSTELA-SALAMANCA-TOLEDO-ALICANTE-BILBAO/2006-2007. *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya*, exposición itinerante, 2006-2007.
- SANTOS/1667, 1681 y 1698. Francisco de los Santos, *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1667 (otras ediciones, 1681, 1698).
- SCHOLZ-HÄNSEL/2000. Scholz-Hänsel, M., *Jusepe de Ribera 1591-1652*, Colonia, 2000.
- SEATTLE/2004-2005. *Spain in the age of exploration, 1492-1819*, Seattle, 2004-2005.
- SEBASTIÁN/1992. Sebastián, Santiago, “La emblemización del retrato de Carlos II por Carreño de Miranda”, *Goya*, 1992, nº 226, pp. 194-199.
- SEBASTIÁN/1995. Sebastián, Santiago, *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid, 1995.
- SENTENACH/1904. Sentenach y Cabañas, Narciso, “Adiciones y notas al catálogo del Museo del Prado”, *Boletín de la Sociedad Española de Excusiones*, 1904, pp. 121-127.
- SENTENACH/1914. Sentenach y Cabañas, Narciso, *Los grandes retratistas en España*, Madrid, 1914.
- SERRERA/1990. Serrera, Juan Miguel, “Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de Corte”, en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, Madrid, 1990, pp. 37-63.
- SERVENTI/2003. Serventi, María Cristina, *Pintura española (siglos XVI al XVII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 2003, pp. 117-119.
- SESTERI/1994. Sesteri, Giancarlo, *Repertorio della pittura romana della fine dell seicento e del settecento*, vol. Primo, Torino, 1994.
- SEVILLA/1983. *Ayuntamiento de Sevilla. Colección de Pinturas*, Sevilla, 1983.
- SEVILLA/1995. *Universitas Hispalensis. Exposición. Patrimonio de la Universidad de Sevilla*, Sevilla, 1995.
- SEVILLA/2001. *Mil años del caballo en el arte hispánico*, Sevilla, 2001.
- SEVILLA-VARSOVIA/2003. *Teatro y fiesta del siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Sevilla-Varsovia, 2003.
- SHEFER/1970. Shefer, J. L., *Escenografía de un cuadro*, Barcelona, 1970.

- SIMÓN DÍAZ/1945. Simón Díaz, José, “Francisco Rizi postergado”, *AEA*, 1945, nº 71, pp. 308-309.
- SIMÓN TARRÉS/1991. Simón Tarrés, Antoni, “El reinado de Carlos II: el gobierno de la Monarquía” y “El reinado de Carlos II: la política exterior”, en *La España Moderna. Siglos XVI-XVII*, Manual de Historia de España, Historia 16, Madrid, 1991, pp. 727-753.
- SOEHNER/1963. Soehner, Halldor, *Bayerische Staatsgemäldesammlungen. München Gemälde kataloge. Alte Pinakothek. Spanische Meister*, Munich, 1963.
- SOLANO OROPESA y SOLANO HERRANZ/2004. Solano Oropesa, Carlos y Solano Herranz, Juan Carlos, *Juan Bautista Martínez del Maço. Pintor de Cámara de Felipe IV, yerno de Velázquez y conquense*, Cuenca, 2004.
- SORIA/1961. Soria, Martín, “Notes on the spanish paintings in the Bowes Museum”, *Conn*, 1961, nº 148, pp. 35, 37, fig. 10.
- SORRENTINO/1913. Sorrentino, Antonio, “Un bozzetto di Giacomo Serpotta nel museo di Trapani”, *Bolletino D’arte*, anno VII, fasc. X, 1913, pp. 379-387.
- SOTO/1892. Soto, S., M., Historia de la restauración y estudio crítico de tres cuadros pintados por J. de Ribera el españolito, Vitoria, 1982.
- SOUTO/1985. Souto José Luis, “Efímero barroco madrileño: la entrada de María Luisa de Orleans y el monumento de la Plaza de la Villa”, *Reales Sitios*, 1985, nº 86, pp.45-52.
- SPINOSA/1978. Spinosa, Nicola, *L’opera completa del Ribera*, Milán, 1978 (fue publicado en castellano al año siguiente con el título *La obra pictórica completa de Ribera*, Barcelona, 1979).
- SPINOSA/2006. Spinosa, Nicola, *Ribera. L’opera completa*, Napoli, 2006 (1ª ed., 2003).
- STEPÁNEK/1969. Stepánek, Pavel, “La pintura española en la Galería Nacional de Praga”, *Ibero-Americana Pragensia*, 1969, nº 3, pp. 181-202.
- STEPÁNEK/1985. Stepánek, Pavel, “Un retrato de María Luisa de Orleans, de José García Hidalgo, en el Prado”, *Boletín del Museo del Prado*, 1985, tomo VI, nº 16, pp. 33-35.
- STEPÁNEK/1990. Stepánek, Pavel, “Dos bocetos para La Sagrada Forma, de Claudio Coello, en Praga”, *Reales Sitios*, 1990, nº 103, pp. 30-36.
- STRATTON/1988. Stratton, Suzanne, L., *The Spanish Golden Age in Miniature. Portraits from the Rosenbach Museum & Library*, Nueva York, 1988.
- STRATTON /1989. Stratton, Suzanne, *La Inmaculada concepción en el arte español*, Madrid, 1989.
- STRAZZULO/1968. Strazzulo, Franco, *Architetti e Ingegneri Napoletani dal ‘500 al ‘700*, Napoli, 1968.
- SUIDA/1949. Suida, William, *Catalogue of Paintings in the John and Mable Ringling Museum of Art*, Sarasota (Florida), 1949.
- SULLIVAN y AYALA/1982. Sullivan, Edward J. y Ayala Mallory, Nina, *Painting in Spain, 1650-1700, from North American Collections, Catálogo de la Exposición*, The Art Museum Princeton University-The Detroit Institute of Arts, Princeton-Detroit 1982.
- SULLIVAN/1985. Sullivan, Edward, J., “Politics and Propaganda in the *Sagrada Forma* by Claudio Coello”, *The Art Bulletin*, 1985, nº 67, pp. 243-259.
- SULLIVAN/1989. Sullivan, Edward J., *Claudio Coello y la Pintura Barroca Madrileña*, Madrid, 1989.

- THE ART QUARTERLY/1965. *The Art Quarterly*, 1965, vol. XXVIII, nº 1-2, lám, 8.
- THE HISPANIC SOCIETY/1928. *Carreño de Miranda in the collection of The Hispanic Society of America*, Nueva York, 1928.
- THE HISPANIC SOCIETY/1954. *A History of the Hispanic Society*, Nueva York, 1954.
- TIBERIA/2000. Tiberia, Vitaliano, *Gian Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona, Agostino Ciampelli in Santa Bibiana a Roma: i restauri*, Roma, 2000
- TOKYO/1970. *Exposición de Arte Español*, Tokyo, 1970.
- TOKYO-IBARAKI-MIE/1996. *Spanish Art of the XVI-XIX Centuries from the Hermitage Museum*, Tokyo-Ibaraki-Mie, 1996.
- TOLEDO/1982. *El Toledo de El Greco*, Toledo, 1982.
- TOLEDO/2000-2001. *Carolus*, Toledo, 2000-2001.
- TOMÁS Y VALIENTE/1982. Tomás y Valiente, Francisco, *Los Validos en la monarquía española del siglo XVII*, Madrid, 1982.
- TORMO/1911. Tormo, Elías, “Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro y el poeta del Palacio y del pintor”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1911, tomo XIX, pp. 24-44, 85-111, 191-217 y 274-395.
- TORMO/1917. Tormo, Elías, *En las Descalzas Reales: estudios históricos, iconográficos y artísticos*, Madrid, 1917.
- TORMO/1924. Tormo, Elías, *España y el arte napolitano*, Madrid, 1924.
- TORMO/s.a. Tormo, Elías, *Toledo: Tesoro y museos*, Madrid, s.a. (dos fascículos).
- TORMO/1942a. Tormo, Elías, “El centenario de Claudio Coello en el Escorial”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1942, nº 46, p. 147.
- TORMO/1942b. Tormo, Elías, *El cuadro de la Santa Forma, de Claudio Coello, su obra maestra. Discurso leído con motivo del tricentenario de su nacimiento celebrado en la sacristía del Real Monasterio de El Escorial el 29 de junio de 1942*, Madrid, 1942.
- TORMO/1942c. Tormo, Elías, *Monumentos de españoles en Roma, y de portugueses e hispano-americanos*, 2 vol., Madrid, 1942.
- TORMO/1944. Tormo, Elías, *Treintra y tres retratos en las Descalzas reales: estudios históricos e iconográficos*, Madrid, 1944.
- TORMO/1974. Tormo, Elías, *Las Iglesias del Antiguo Madrid*, Madrid, 1974 (primera edición de 1927).
- TURKU/1994. *The Golden Age of Spanish Art: 16th and 17th Century Painting from the Hermitage*, Turku, 1994.
- ÚBEDA DE LOS COBOS/2003-2004. Úbeda de los Cobos, Andrés, “Luca Giordano y Carlos II”, en *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid-Roma, 2003-2004. pp. 73-98.
- UNIVERSIDAD COMPLUTENSE/1989. *Patrimonio artístico de la Universidad Complutense de Madrid, inventario*, Madrid, 1989.
- URREA/1975. Urra Fernández, Jesús, “Obras de pintores menores madrileños: B. de Castrejón, A. Van de Pere y P. Ruiz González”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 1975, tomos 40-41, pp. 707-712.

- URREA/1983. Urrea Fernández, Jesus, *El retrato en la pintura vallisoletana del siglo XVII*, Valladolid, 1983.
- VALENCIA/2000. *Pintura española en el Museo Nacional de San Carlos, México*, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2000.
- VALLADOLID/1998-1999. *Felipe II. Un monarca y su época. Las tierras y los hombres del rey*, Valladolid, 1998-1999.
- VARELA/1990. Varela, J., *La muerte del Rey. El ceremonial funarario de la monarquía española, 1500-1885*, Madrid, 1990.
- VARELA/2000-2001. Varela, Lucia “El rey fuera del Palacio: la repercusión social del retrato regio en el Renacimiento Español”, en *El Linaje del emperador*, Cáceres, 2000-2001.
- VASARI/1967. Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Novara, 1967 (texto dell' edizione giuntina, 1568).
- VASCO ROCCA/1983. Vasco Rocca, Sandra, *Santa Bibiana*, Roma, 1983.
- VEGA/1625. Vega, Lope de, *El Brasil restituído* (1625) en *Obras de Lope de Vega* (XXVIII), BAE, tomo 223, Madrid, 1970.
- VERSALLES/1963. *Les grandes heures de la diplomatie française*, Versailles, 1963.
- VIENA/1982. *Von Greco bis Goya. Vier Jahrhunderte spanische Malerei*, Viena, 1982.
- VV.AA./1993. VV.AA., *La transición del siglo XVII al XVIII, entre la decadencia y la reconstrucción, Historia de España Ramón Menéndez Pidal*, tomo XXVIII, Madrid, 1993,
- WEISSBERG/1954. Weissberg, H., “Charles II at benediction (Ruiz González)”, *Carnegie Magazine*, 1954, p. 355.
- WETHEY/1958. Wethey, Harold, E., “Sebastián de Herrera Barnuevo” *Anales del Instituto de Arte Americano e investigaciones estéticas de Buenos Aires*, 1958, nº 11, pp.13-41.
- WETHEY/1966. Wethey, Harold, E., “Herrera Barnuevo and his chapel in the Descalzas Reales”, *Art Bulletin*, 1966, XLVII, pp. 15-54.
- WETHEY/1967. Wethey, Harold, E., “Herrera Barnuevo y su capilla de las Descalzas Reales”, *Reales Sitios*, 1967, nº 13, pp. 12-21.
- WETHEY/1969. Wethey, Harold, E., “Los retratos de Felipe II por Tiziano”, *AEA*, 1969, nº 166, pp. 129-138.
- WETHEY/1971. Wethey, Harold, E., *The Paintings of Titian, II: The Portraits*, Londres, 1971.
- WETHEY/1983. Wethey, Harold, E., *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, 1983.
- XIMENEZ/1764. Ximenez, Fray Andrés, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial: su magnífico templo, panteón y palacio*, Madrid, 1764.
- YOUNG/1967a. Young, Eric, “Cuadros españoles poco conocidos del Bowes Museum”, *AEA*, 1967, nº 159, pp. 205-214.
- YOUNG/1967b. Young, Eric, “The Spanish paintings at the Bowes Museum”, *Apollo*, 1967, vol. LXXXV, p. 456.
- YOUNG/1970. Young, Eric, *Catalogue of Spanish and Italian Paintings*, Bowes Museum, Barnard Castle, 1970.
- YOUNG/1984. Young, Eric, “Portraits of Charles II of Spain in British Collection”, *The Burlington Magazine*, 1984, vol. 126, nº 977, pp. 488-493.

- YOUNG/1986a. Young, Eric, “Retratos pintados de Carlos II en el Museo Lázaro Galdiano”, *Goya*, 1986, nº 193-195. pp. 126-130.
- YOUNG/1986b. Young, Eric, “New views of Spanish seventeenth-century painters”, *Apollo*, 1986, vol. CXXIV, nº 293, p. 25.
- YOUNG/1988. Young, Eric, *Catalogue of Spanish paintings in the Bowes Museum*, The Bowes Museum. Barnard Castle, Durham County Council, (2ª ed.), 1988.
- ZAPATA/1981. Zapata Fernández de la Hoz, Teresa, “Nuevas noticias sobre la vida y la obra de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia”, *AEA*, 1981, nº 216, pp. 427-440.
- ZAPATA Y MARTÍNEZ GIL/1987. Zapata Fernández de La Hoz, Teresa y Martínez Gil, Fernando “Dos retratos reales *efímeros* de Francisco Rizi”, *Carpetania, Revista del Museo de Santa Cruz de Toledo*, nº 1, 1987, pp. 171-183.
- ZAPATA/1990. Zapata Fernández de la Hoz, Teresa, “Un dibujo de Claudio Coello para la entrada pública de la Reina María Luisa de Orleans (1680). El arco del Prado”, *AEA*, 1990, nº 251, pp. 474-484.
- ZAPATA/1993. Zapata Fernández de la Hoz, Teresa, *Arquitecturas efímeras y festivas en la corte de Calos II: las entradas reales*, Madrid, 1993.
- ZAPATA/1997-1998. Zapata Fernández de la Hoz, Teresa, “La entrada de la reina María Ana de Neoburgo en Madrid (1690). Una decoración efímera de Palomino y Ruiz de la Iglesia”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM), vol. IX-X, 1997-1998, pp. 257-275.
- ZAPATA/1999. Zapata Fernández De La Hoz, Teresa, “El catafalco para las exequias reales de Carlos II”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM), vol. XI, 1999, pp. 251-262.
- ZAPATA/2000. Zapata Fernández De La Hoz, Teresa, *La entrada en la Corte de Maria Luisa de Orleans. Arte y Fiesta en el Madrid de Carlos II*, Madrid, 2000.
- ZAPATA/2000-2001. Zapara Fernández de la Hoz, Teresa, en *El mundo de Carlos V. De la España medieval al siglo de oro*, México, 2000-2001, pp. 74-78, nºs 18 y 19.